

A criação como movimento circular pleno

Uma leitura do percurso do

Homem Plano, de *Para cima e não para norte*, de Patrícia Portela,

Diálogos com Jorge Luis Borges

Isabel João Codinha Jacinto

Dissertação de Mestrado em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos

Julho, 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, realizada sob a orientação científica da Prof^a auxiliar Margarida Reffóios, FCSH — Universidade Nova de Lisboa; e da Prof^a auxiliar Isabel Araújo Branco, FCSH — Universidade Nova de Lisboa

AGRADECIMENTOS

As condicionantes espaciais desta secção não me permitem agradecer convenientemente a todas as pessoas que, directa ou indirectamente, me ajudaram de alguma forma a ultrapassar mais uma etapa da minha formação académica. Não posso, no entanto, deixar de salientar o inestimável contributo de algumas pessoas.

Às professoras Isabel Araújo Branco e Margarida Reffóios que me acompanharam pelo processo com entusiasmo, compreensão e muita paciência, e a quem devo, principalmente, a confiança necessária à conclusão deste projecto.

Ao Gonçalo Losada Rodrigues por todo o seu conhecimento e paciência.

A todos os meus familiares e amigos que, de uma forma ou de outra, me ajudaram.

Os meus sinceros agradecimentos.

A criação como movimento circular pleno. Uma leitura do percurso do Homem Plano, de *Para cima e não para norte*, de Patrícia Portela, Diálogos com Jorge Luis Borges

Isabel João Codinha Jacinto

Resumo

PALAVRAS-CHAVE: dimensão, o “outro”, circularidade, ficção, criação

Análise da novela *Para cima e não para norte*, de Patrícia Portela, mais precisamente do percurso da personagem central da obra, o Homem Plano. Esta será feita através da leitura comparada com dois contos de Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel” e “El tema del traidor y del heroe”. Pretendemos demonstrar como o “outro” é indispensável para a evolução da personagem central e como o Homem Plano é uma metáfora literária. À medida que nos aproximamos da fase de pleno amadurecimento da personagem, recorreremos à estética da recepção para melhor entendermos o desfecho da narrativa.

A criação como movimento circular pleno. Uma leitura do percurso do Homem Plano, de *Para cima e não para norte*, de Patrícia Portela, Diálogos com Jorge Luis Borges

Isabel João Codinha Jacinto

Abstract

KEYWORDS: dimension, the “other”, circularity, fiction, creation

Analysis of the novel *Para cima e não para baixo*, of Patrícia Portela, more precisely of the journey of the main character, the Flat Man. This will be done through a comparated reading to two short stories of Jorge Luis Borges, “La Biblioteca de Babel” and “El tema del traidor y del heroe”. We intend to demonstrate how the “other” is essential to the evolution of the main character and how the Flat Man is a literary metaphor. As we get closer to the most maturing phase of the character, we will use the aesthetic of reception theory, in order to better understand the end of the narrative.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introdução | 1 |
| Capítulo I | |
| Fundamentação teórica | 3 |
| 1.1. Literatura Comparada (e as suas crises) | 3 |
| 1.2. Um outro olhar sobre a literatura comparada | 9 |
| 1.3. A estética da recepção | 10 |
| 1.4. Jorge Luis Borges | 11 |
| 1.5. Patrícia Portela | 13 |
| Capítulo II | |
| Uma breve análise dos alicerces do Mundo Plano | 17 |
| Capítulo III | |
| A agonia de um confronto extraplano | 27 |
| Capítulo IV | |
| Da leitura desportiva às profecias de Virgílio | 37 |
| Capítulo V | |
| A perda como finalidade | 43 |
| Conclusão | 58 |
| Bibliografia | 61 |
| | |
| Anexo 1 | 65 |
| Anexo 2 | 67 |
| Anexo 3 | 69 |
| Anexo 4 | 71 |

Introdução

O que é ser original? Tendemos a recorrer a esta palavra de cada vez que queremos qualificar algo que consideramos singular, algo que nos surpreende e impressiona pela forma como se afasta e destaca de tudo o que foi feito antes. Mas será verdadeiramente assim? Tudo aquilo que criamos é uma reacção positiva ou negativa ao que foi já feito antes, nada possuímos de inaudito. Não há nada produzido que conheça a sua origem no vazio. Isto porque quando não é possível criar ligações com algo pré-existente, essa produção ser-nos-ia totalmente incompreensível. A originalidade não é a criação de algo inexistente *a priori*, é simplesmente uma visão nova do que já lá estava. Aquilo que determinamos como o carácter original de um objecto é apenas a sua exploração máxima. Não é ver algo pela primeira vez, mas ver algo *assim* pela primeira vez. Isso é conquistado através da inesgotabilidade da palavra, dos sentidos e dos símbolos.

Como vemos, até para empreendermos numa tarefa tão individual e solitária como é a da criação, necessitamos da existência prévia de um Outro. Todo este processo é circular; a criação provém de algo criado que por sua vez criará (leia-se potenciará) uma nova criação. Porque tudo se concretiza no Outro – inclusivamente, a individualidade.

Nesta dissertação pretendemos analisar o percurso ascendente, mas ainda assim circular, do Homem Plano, personagem central de *Para cima e não para norte*, da novela de Patrícia Portela, desde o momento inicial em que ele é ainda um Outro – alguém formatado pelo anonimato – até se individualizar através do Outro. “O Homem Plano é o Outro” (PORTELA, 2008:163); isto pode parecer confuso, ou mesmo rudimentar, mas espera-se que através do nosso estudo esta premissa se clarifique. O crescimento que esta personagem sofrerá ao longo do seu relato conduzi-la-á à descoberta das suas próprias ideias, até que estas sejam materializadas através da criação.

Esta obra foi escolhida por variadas razões, mas gostaríamos de enunciar algumas. Para começar, é provável que, para um leitor experiente, esta novela

proporcione uma série de exercícios mentais agradáveis devido às suas várias referências, directas e indirectas, a autores, teorias literárias, técnicas de escrita criativa, e acontecimentos históricos, entre outros. Consequentemente, torna-se esta uma leitura prazenteira, especialmente porque é escrita de forma dinâmica e, em algumas ocasiões, humorística, sem que por isso perca a densidade narrativa. É de destacar também como Patrícia Portela consegue um impressionante impacto visual durante toda a obra; por exemplo, através da introdução de imagens, da decoração das páginas de modo a que o leitor possa visualizar aquilo pelo que o Homem Plano está a passar e a sentir, recorrendo a poesia visual, adensando as letras ou quebrando-lhes os espaços para exprimir as emoções da personagem, enfim, uma série de técnicas estilísticas e visuais, que intensificam a experiência de leitura¹.

Para melhor compreensão da natureza plana – bidimensional – do mundo criado na novela de Portela, estudaremos algumas das suas muitas intertextualidades (muitas delas facilitadas pelas referências explícitas a outros autores, como é o caso de Edwin A. Abbott), destacando-se a leitura comparada com textos do argentino Jorge Luis Borges. Este autor será especialmente mencionado de modo a serem aprofundados os contextos artísticos e cognitivos pelos quais o Homem Plano passa até atingir (ou melhor, construir) o seu próprio eu. A partir destas referências, será estudado o percurso do Homem Plano, até alcançar o que procura; que é, de certa forma, a concretização plena de si próprio numa realidade tridimensional.

As nossas conclusões serão enquadradas através de variados autores e correntes de pensamento, havendo, no entanto, um especial enfoque na estética da recepção. Esta teoria será indispensável para demonstrar e compreender que fenómeno realmente ocorre com o Homem Plano; para justificar a sua existência para além dos seus limites bidimensionais.

¹ Ver anexos 1, 2 e 3.

Capítulo I

Fundamentação teórica

Por mais objectivo que seja o propósito de um leitor, a obra dialoga sempre com a obra; o leitor dialoga sempre com o leitor. Quando, por fim, obra e leitor comunicam, surge a interpretação – que é o mesmo que dizer, o resumo de todas as questões colocadas ao que se apreende e ao que já se conhece. Isto é consequência de um simples princípio: “nenhuma obra de arte pode ser inteiramente «única», porque então seria completamente incompreensível” (WELLEK, 1987:18).

Do princípio do diálogo nasce o estudo das relações entre a literatura e outras áreas de conhecimento, como a história, as ciências naturais, as ciências exactas, a filosofia, a religião, etc. Em suma, aquilo que entendemos como literatura comparada.

Como todo o ser humano, cada obra de literatura tem as suas características individuais; mas compartilha também de propriedades comuns a outras obras de arte, tal como cada homem tem traços comuns a toda a humanidade. (*idem*)

O diálogo não é apenas um processo interpretativo, mas uma necessidade vital para dinamizar a literatura. A par desse processo há algo que também desempenha um papel crucial para a existência e dinâmica de uma obra: o receptor. Se o leitor é a verdadeira voz da obra², visto que ele a transforma mediante a sua percepção (que por sua vez é condicionada pela sua cultura, pensamento, percurso, etc.), a literatura comparada é a mediadora dessas vozes.

1.1. Literatura Comparada (e as suas crises)

Quando pensamos em literatura comparada, há algo que gostaríamos de destacar: desde longa data, muitos autores têm vindo a elaborar estudos em que se

² Segundo a teoria defendida por Hans Robert Jauss, em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) [A Literatura como provocação].

questionam sobre os impasses e os obstáculos com que esta disciplina se tem deparado. Pretendemos reflectir brevemente sobre algumas das dificuldades apontadas, e como isso contribuiu para o desenvolvimento desta área de estudo.

Entre os vários académicos que se têm debruçado sobre o assunto, destacamos os seguintes: René Wellek (*The crisis of Comparative Literature*, 1959), Álvaro Manuel Machado, (“Repensando a Literatura Comparada: Imagologia e Estudos Culturais”, 2009) e Gayatri Spivak (*Death of a Discipline*, 2003). Estas três referências foram seleccionadas devido ao peso dos autores na área que estudamos; as razões que apresentam nestas obras são pontos que consideramos pertinentes e, especialmente, que nos interessam desenvolver.

Comecemos por enunciar a questão da legitimidade literária (ou melhor, as fronteiras da literatura comparada). René Wellek³ critica a forma como os comparatistas conduziam o estudo e os trabalhos que produziam, visto que considerava que pouco acrescentavam realmente à Literatura⁴, quase rejeitando a sua base fundadora: a Teoria da Literatura.

Podemos tentar interpretar essa abordagem como se houvesse uma preocupação maior em justificar semelhanças e disparidades através da concretude da História, da Cultura, etc.; ou seja, um desejo de legitimar as obras com a factualidade, ao invés de explorar/aprofundar – a par disso, ou transcendentemente a isso – as qualidades literárias das obras, e compará-las de acordo com esses princípios. Dizendo de outra forma, recuperar um pouco a teoria literária, o pensamento, diminuindo a importância – ou a necessidade – de justificar as obras nos seus contextos histórico, sociológicos, culturais ou inter-relações comprováveis. Segundo Wellek, a análise de uma obra que se centre apenas em elementos “extrínsecos” ao texto, acaba por

³ Importante crítico literário e professor, Wellek escreveu juntamente com Austin Warren um dos livros mais relevantes para a área da teoria da literatura, intitulado precisamente *Theory of Literature* (1949). Esta obra contém em si várias reflexões sobre literatura comparada, dedicando inclusivamente um capítulo à mesma. René Wellek contribuiu para os estudos literários em geral, mas desempenhou um papel fundamental para os estudos comparatistas e para o aparecimento da escola de Literatura Comparada Norte-Americana. Devido a uma série de ensaios polémicos sobre a problemática da definição de conceitos literários e das delimitações das áreas que se ramificaram a partir da literatura, tornou-se um nome incontornável e controverso dentro da área.

⁴ Quando abordamos este assunto, não ignoramos que ainda que o conceito de Literatura se comece a definir nos séculos XVIII e XIX, a literatura é obviamente anterior.

resultar (ou redundar) num estudo que contribui mais para outras áreas do que para a própria literatura.

In the “The Crisis of Comparative Literature” (1959), Wellek defends a broad and multivalent definition of the discipline against the strict emphasis on the study of direct and verifiable influences, represented by such scholars as Marius-François Guyard and Jean-Marie Carré. The essay became a manifesto of sorts of what came to be known as the “American School” of comparative literature, which emphasized the importance of literary theory [...]. (DAMROSCH, 2009:161-162)

A questão das fronteiras é algo que também preocupa Álvaro Manuel Machado. O que compete de facto à literatura comparada e que parte cabe às outras áreas relacionadas, como os estudos culturais? Ambas as áreas têm métodos de trabalho e objectos de estudo comuns (ambas se concentram essencialmente nos diálogos entre duas nações), partilhando até linhas de investigação, como é o caso da imagologia. Para Álvaro Manuel Machado, a imagologia é um dos melhores exemplos para questionar a autonomia dos estudos comparatistas. Vejamos um breve excerto da conferência “Repensando a Literatura Comparada: Imagologia e Estudos Culturais⁵”, pelo autor:

[...] nesta breve comunicação, centrada em questões específicas de imagologia, repensar a própria autonomia da função teórica da Literatura Comparada torna-se para mim naturalmente inevitável. Aliás, sobretudo desde o célebre texto de René Wellek “The Crisis of Comparative Literature”, [...], que a Literatura Comparada tem sido inevitavelmente repensada, renascendo das suas próprias cinzas, toda fragmentada, depois de, assediada pela Teoria da Literatura, tantas vezes se ter retoricamente anunciado a sua morte como disciplina autónoma. É caso para perguntar se, verdadeiramente, ainda existe... (MACHADO, 2009: em linha)

Este excerto permite-nos chegar a algumas conclusões: René Wellek foi o primeiro a denunciar a crise da literatura comparada e o primeiro a reflectir verdadeiramente sobre a mesma. Mas se por um lado Wellek argumentava que os

⁵ A conferência teve lugar a 23 de Abril de 2009, no Instituto Universitário da Maia (ISMAI), organizado por Isabel Rio Novo e Célia Vieira, disponível no anexo 4, uma vez que já não está disponível em linha.

comparatistas pouco reconhecimento davam à teoria da literatura e demasiado às áreas de cariz mais factual, Álvaro Manuel Machado, por outro, considera que a literatura comparada tem vindo a ser assediada pela mesma área que, anos antes, era quase ignorada como referência. O que será que mudou?

Pensamos que Álvaro Manuel Machado defende que existem novas ramificações que provêm da literatura comparada, que lhe todam os limites. Por sua vez, a teoria da literatura cria sombra sobre esses mesmos limites. A literatura comparada é uma área de estudo tanto teórica quanto prática, e assumir uma posição entre áreas exclusivamente teóricas (teoria da literatura) e outras extremamente mais práticas (estudos culturais e outras áreas que necessitem de factos e dados mais precisos) dificulta a forma como alguns comparatistas encaram a disciplina. Contudo, e se em vez de se considerar que as fronteiras estão a ser eliminadas, por que não considerar que há um contributo entre as diversas áreas?

Álvaro Manuel Machado debate também sobre como a origem dos estudos comparatistas têm um cariz eminentemente cultural, o que implica que a literatura comparada é obrigada a repensar-se, devido ao aparecimento de uma nova ramificação, conhecida como os Estudos da Cultura/Estudos Culturais. Mas não será positivo que a literatura comparada seja tão enriquecida que permita o surgimento de novas áreas de conhecimento?

Na nossa opinião, a perspectiva de Álvaro Manuel Machado, no que diz respeito à crise que a literatura comparada atravessa, defende, na sua essência, uma crise de identidade da disciplina, devido às fronteiras que se atenuam entre áreas relacionadas (consequência de projectos inter-áreas, objectos de estudos iguais com propósitos aparentemente semelhantes, etc.).

Considerando os pontos apresentados, tanto os de Wellek como os de Machado, retém-se a ideia de que há uma incessante busca de uma definição clara, causada por um temor de novas áreas emergentes e até de outras anteriores, já melhor estabelecidas e definidas. Parece que os comparatistas não conseguem consolidar o que lhes pertence de facto (devido a uma carência de orientação), consequência da ausência de limites bem definidos: do que trata afinal a literatura comparada? Em que difere das outras áreas?

Antes de chegarmos a uma conclusão, vejamos os pontos de vista de Gayatri Spivak.

Teórica e crítica literária, Spivak apresenta a sua obra com um título impactante, *The Death of a Discipline*, que remete de imediato para o anúncio da morte de uma disciplina (a literatura comparada). Contudo, aquilo com que o leitor se depara é uma espécie de manifesto; um apelo a um novo tipo de literatura comparada.

Tal como os autores supracitados, Spivak também debate a rivalidade entre as várias disciplinas, com especial foco, no entanto, entre as ciências sociais e as humanidades (entenda-se Letras, Línguas, Filosofia, etc.). Ainda assim, a autora defende que estudiosos e académicos deveriam preocupar-se menos com as diferenças entre áreas e as aparentes transgressões entre elas, uma vez que esta diferença é o que impulsiona e estimula a mudança das mesmas. Esta rivalidade demonstra apenas que há uma tentativa de erradicar a diferença, isto é: uma resistência à mudança e ao reconhecimento do “outro”.

A questão do “outro”, desenvolvida por Spivak, é uma base fundamental do seu trabalho e desta obra em particular. Os estudos comparatistas têm como propósito – e dever – estudar o “outro” cultural. Isto é, o trabalho do comparatista deve instanciar e reforçar o olhar sobre outras culturas. Na sua opinião, o interesse da comparação cultural não só gera conhecimento, como facilita a tolerância entre culturas e a sua respectiva interecção.

Porém, Spivak considera que um dos mais graves sintomas de que padece a literatura comparada actualmente é o ocidentalismo ou, melhor dizendo, o etnocentrismo. Este conceito defende que a análise da maioria dos comparatistas é afectada pelos pré-conceitos ocidentais (quanto às outras culturas não-ocidentais), acabando por passar por uma espécie de narcisismo. Isto deve-se, essencialmente, ao facto de no Ocidente se ler sobretudo a própria literatura e conhecer-se apenas realidades ocidentais. Desta forma, uma análise comparatista objectiva torna-se impossível de atingir quando não é entre literaturas ocidentais.

A par disto, Spivak conclui que tendemos a usar disciplinas como a literatura comparada para reforçar a estabilidade de um centro – neste caso, o ocidentalismo. Afirmar que a questão parte sempre, de modo geral, sobre aquilo em que o “outro” difere do “eu”, nunca a questão inversa. Em *Death of a Discipline*, a autora pretende transmitir que “othering the self” é um objectivo desejável; pretende-se um ponto de vista sem origem e despojado de preconceitos.

Podemos concluir brevemente que esta obra pretende que a literatura comparada evolua para uma área mais livre de vícios e de pré-conceitos culturais; que seja mais “pura”, cega de certa forma, para poder estudar e abraçar o multiculturalismo. É possível considerar que Spivak defenderá uma espécie de leitor “grau zero” bartheriano.

Na nossa leitura sobre estas três exposições é visível uma determinada evolução em cadeia. Wellek critica a severidade da literatura comparada da época, Álvaro Manuel Machado considera que a mesma se dilui por falta de fronteiras claras entre áreas, questionando se se pode considerar que a literatura comparada ainda existe, tendo em conta que está diluída em várias outras áreas; e, por fim, Spivak deseja uma disciplina cujos estudiosos se preocupem menos com as fronteiras e mais com o despojamento de ideias pré-concebidas. Um apelo para que se descubra mais, se despreze menos, tudo com a finalidade de alcançar um estudo mais literário, mais transcendente. Não podemos deixar de verificar uma semelhança entre Spivak e Wellek, como o fechar de um círculo, em que ele próprio apelava a uma disciplina mais ampla, que alcançasse mais do que meros factos comparáveis entre duas culturas.

Estes três autores representam três das muitas fases críticas da literatura comparada. Se ela está em crise? Constantemente. É, até, desejável que esteja. A literatura é precisamente algo perpetuamente em crise. Porque o acto de pensar, reflectir, criticar é estar em crise. Sem estados de crise não há espaço para a evolução, porque só há respostas quando são colocadas questões.

No decorrer deste trabalho, analisaremos personagens que atravessam períodos de crise. É inclusivamente um dos passos com mais peso na jornada do herói: atravessar (superando ou não) uma fase crítica. A crise não é *requiem*, mas uma inevitabilidade.

1.2. Um outro olhar sobre a literatura comparada

Nesta parte faremos uma breve abordagem à recente obra *Lo que Borges enseñó a Cervantes, Introducción a la literatura comparada*, de César Domínguez, Huan Saussy e Darío Villanueva. Consideramos pertinente, no seguimento da exposição das crises desta área de estudo, expor uma visão actual sobre os estudos comparatistas (que irá também interligar-se com o ponto seguinte – a estética da recepção, de Hans Robert Jauss). Isto servirá de exemplo ao que foi anteriormente mencionado: que as crises são imprescindíveis para que as novas teorias surjam.

À medida que correntes teóricas como a estética da recepção e a teoria da morte do autor vão ganhando força e credibilidade no meio académico, a figura do leitor começa a destacar-se e a tornar-se motivo de reflexão. Quando a leitura de uma obra “se centra en el lector, [...] significa que su experiencia puede moverse en todas las direcciones, incluso las que son ajenas al proceso creativo” (DOMÍNGUEZ, 2016:10), porque o leitor não se aproxima de uma obra sem experiências literárias prévias. Os nossos conhecimentos turvam e determinam a nossa interpretação, por mais objectivos que procuremos ser.

Tendo em conta que presentemente temos uma grande capacidade de acesso a obras de todas as épocas, é impossível que as nossas leituras contemporâneas não condicionem as nossas leituras das obras mais antigas. Isto é, a nossa compreensão das obras mais actuais, e tudo o que lhe é inerente, dá-nos uma perspectiva diferente das obras anteriores. Estamos acostumados a ler e estudar as obras com rigor cronológico, desvendando como determinada obra da Grécia clássica inspirou certo autor do século XX. Mas e ponderar o inverso?

O que é proposto é um tipo de análise literária à semelhança do que é descrito no conto de Borges de 1944, “Pierre Menard, autor del Quijote”, em que um escritor dos finais do século XIX decide escrever um novo *Don Quijote de la Mancha* (1605), reescrevendo – sem copiar directamente – a obra de Miguel de Cervantes. Deste modo, aspira conquistar uma posição muito mais admirável que o autor original, uma vez que enquanto um estava enquadrado na época, para Pierre Menard (fora do

mesmo contexto histórico) significaria rejeitar o processo “de ser Cervantes”; ele quer ser Menard, ter os conhecimentos de Menard, e ainda assim escrever *Don Quijote*.

Portanto, em vez de rejeitarmos o nosso conhecimento acumulado – ou melhor, em vez de negarmos que ele está presente mesmo quando tentamos ser objectivos nas nossas análises –, porque não reconhecer que os autores contemporâneos muitas vezes enriquecem as obras mais antigas? “[...] Borges argumenta que las obras de Kafka nos ayudan a entender obras de escritores anteriores, hasta el punto de que algunas de estas obras no existirían sin Kafka [...]” (*idem*).

A cada leitura a nossa perspectiva é alargada e muitas vezes isso tem como consequência descobrirmos possibilidades novas em obras com vários séculos. É a descoberta e revelação dessas influências que fazem com que as obras perpetuamente se actualizem. Toda a obra é a mesma, não há nada original, apenas estilos originais que imitam narrativas. É apenas natural que a leitura das obras, aquando um estudo comparatista, possa desobedecer ao rigor cronológico.

1.3. A estética da recepção

O texto *A Literatura como provocação* (1967), de Hans Robert Jauss, da denominada escola da Recepção influenciou a teoria da literatura, a estética e até os estudos de comunicação, sendo uma das obras mais determinantes dos finais do século XX. Esta foca-se exclusivamente na obra de arte, trabalhando-a como um objecto fechado em si mesmo, acentuando os aspectos comunicacionais da obra literária e artística e como ela se relaciona com o público (e como essa relação muda mediante os períodos históricos). Neste sentido, considera-se a obra literária como um factor indispensável para a formação da sociabilidade, através da qual são difundidos valores estéticos, éticos, políticos e sociais.

Este texto vem demonstrar como o leitor não é um elemento passivo, aquando a recepção e estudo de uma obra, mas alguém que assume um papel não só activo, como fulcral. Na verdade, a existência de uma obra está intimamente dependente do leitor, uma vez que é o receptor quem a perpetua ou condena. Logo, é reconhecido ao

público o poder que ele assume perante a (des)continuidade do texto. Frequentemente, o contexto histórico-cultural do receptor tem a capacidade de remeter uma obra à marginalidade, até à obscuridade, podendo todavia resgatá-la séculos mais tarde.

Com efeito, a qualidade e destaque de uma obra literária não se devem nem às suas circunstâncias biográficas e históricas nem apenas à posição que ocupa na evolução de um género mas sim a critérios mais difíceis de compreender como os da recepção, da influência provocada e valor reconhecido pela posteridade. (JAUSS, 2003:23)

Uma diferença que deve ser referida devido à sua importância é que nem todos os receptores exercem o mesmo poder sobre uma obra. O historiador e o crítico literário não são tão determinantes quanto o leitor anónimo. Porque se, por um lado, os dois primeiros tentam categorizar as obras dentro de cânones e parâmetros que podem ser redutores para a liberdade artística e estética da obra literária, o segundo – o mais amplo e receptivo – tende a *sentir* o texto, pois lê puramente. O que não significa que leia sem preconceitos e pré-conhecimentos (já estabelecemos que o leitor não é uma tábua rasa, mas uma figura activa), mas está mais despojado de formalismos quando comparado com os primeiros. De facto, a opinião que acabará por singrar, como sabemos, não é a dos historiadores nem a dos críticos, mas a do leitor que lê meramente a pureza do texto.⁶

1.4. Jorge Luis Borges

Da colectânea de contos, *Ficciones* (1944), pretendemos analisar dois contos específicos: “La Biblioteca de Babel” e “Tema del traidor y del heroe”. Cada um destes contos foi seleccionado pelo universo que descrevem; o primeiro representa o mundo como uma biblioteca, o segundo confunde e entrelaça a História com peças de William Shaskespeare.

⁶ Esta afirmação não despreza, no entanto, que o público lê o que está disponibilizado no mercado editorial – que é validado pelas instituições (nas quais se inserem os críticos). Estas entidades possuem muito poder na construção dos cânones e na decisão da edição e reedição de obras e autores.

Jorge Luis Borges é um nome incontornável da literatura mundial. Nas suas obras é constantemente encontrado algo de novo, apesar das várias interpretações existentes até à data. A escrita de Borges é inesgotável. Neste trabalho pretendemos fazer uma leitura comparada dos dois contos supracitados com o romance *Para cima e não para norte* (2008), de Patrícia Portela, sem que, todavia, esse seja o ponto central desta dissertação.

Por vários motivos, seria impensável expor aqui um estado da arte do autor argentino. O que pretendemos fazer nesta parte é uma breve análise do seu estilo de escrita e do tipo de personagens que cria, por ser mais pertinente para o nosso trabalho.

As obras de Borges são muitas vezes caracterizadas por um sem número de informações fictícias misturadas com dados históricos, imagéticas incongruentes e exuberantes, enumerações caóticas, e pela importância especial dada aos sonhos (ao elemento onírico): o que são capazes de criar, qual a sua origem e como são parte inegável e integrante da realidade. Nada do que Borges escreve é arbitrário, toda a palavra está impregnada de um peso simbólico, sentido rítmico e poético – está escrito musicalmente –, daí a sua riqueza e complexidade.

Como se si quisiera abrazar lo excesivo del universo, su infinitud, la red inagotable de causas y efectos dispares, la ficción borgesiana busca, con su aparente desorden, comunicar una especie de emanación de la coherencia del mundo, muy próxima de la transubstanciación simbólica de la experiencia del mundo histórico: [...].

[...] su búsqueda del sentido profundo del cosmos, [...]. (FERNANDES, 2005:27)

Este estilo de escrita carregado que traduz uma busca incessante de conhecimento e compreensão do mundo, do universo, é caracterizado, de modo geral, por personagens muito introspectivas, inquisitivas, que se deparam de forma constante com eventualidades consideradas “fora da norma”, ou que pertencem a universos desenhados de forma muito particular. Estas personagens, quase desprovidas de real individualidade, servem para testar os limites daquilo que as rodeia – a realidade. Não é raro que essas realidades sejam apresentadas no mesmo

conto, de forma sobreposta, como se explorando as diversas hipóteses possíveis dessa realidade (como o caso do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, de 1941).

Para além desta característica, não é invulgar em Borges a exploração da circularidade, que cumpre um propósito semelhante ao anterior. Ambos podem representar a plenitude do infinito.

La escritura borgesiana es poblada por protagonistas que subsidian el cuestionamiento de los límites usuales del hombre y de la cultura occidental – personajes sin cuerpo o casi sin él, y marcados por una reiterada «otredad», esculpidos intelectualmente en el ámbito de acciones poco habituales, localizadas en espacios y tiempos muy diversos, pero demarcados con economía de recursos. (*ibidem*:38)

As personagens centrais dos contos de Borges que iremos analisar (entre os outros exemplos a que iremos recorrer) são indispensáveis para uma análise mais completa e madura, uma vez que não só ilustram um universo próprio que se encaixa perfeitamente nas áreas artísticas que pretendemos abordar (neste caso, a literatura e o teatro), como devido à sua simbologia que nos permite enriquecer e complementar a leitura do romance de Patrícia Portela.

1.5. Patrícia Portela

Opostamente a Jorge Luis Borges, que está já estabelecido e reconhecido no meio académico, a autora portuguesa Patrícia Portela é ainda um nome à margem. No entanto, Portela tem já um corpo de trabalho sólido, tanto na área da literatura como no teatro, e até cinema (recebeu o Prémio Revelação de 1994). Para além de algumas distinções e menções, o trabalho literário de Patrícia Portela tem passado despercebido a nível académico. Há, contudo, uma recensão crítica sobre uma das suas obras (*O Banquete*, 2012) na revista *Colóquio Letras*⁷, por Carlos Câmara Leme.

⁷ LEME, Carlos Câmara, “Recensão crítica a ‘O Banquete’, de Patrícia Portela, in: *Colóquio Letras*, Recensões Críticas, nº 185, Janeiro/Abril 2014, pp. 246-249.

Nesta recensão, o autor avalia o estilo de escrita de Portela (nesta obra e nas anteriores) como “híbrido, fragmentário, contraditório, onírico, desconcertante, brutal, poético, paródico, clássico, realista... Mas também pós-moderno” (LEME, 2014:246). Na verdade, Patrícia Portela consegue reunir vários estilos numa só obra, sem por isso causar uma sensação de falta de lógica ou coerência no leitor. Poucos conseguem desenvolver um estilo de escrita tão próprio e identificável.

A obra *Para cima e não para norte* nasceu a partir da peça “Flatland” (uma triologia de 2006), na qual Patrícia Portela elaborou um jogo com letras, sons e imagens. Mais tarde, em 2010, a artista irá igualmente recorrer a vários estímulos sonoros e visuais na construção da peça “A colecção privada de Acácio Nobre”. Por sua vez, esta peça dará origem a uma obra homónima (publicada em 2016, pela editorial Caminho).

A jornalista Alexandra Prado Coelho escreve, a 8 de Setembro de 2010, um artigo no jornal *Público* (possível de ser consultado em linha), intitulado “Bem-vindos à cabeça de Patrícia Portela”, a respeito da peça “A colecção privada de Acácio Nobre”. Neste artigo, o trabalho de Portela é elogiado pelo seu discurso “torrencial [...]. [...] vai alastrando do palco para toda a sala, envolvendo os espectadores num tornado de luz (letras que vão sendo projectadas sobre o público), som [...], e até cheiro” (COELHO, 2010: em linha).

Algumas das influências de Patrícia Portela são claras: Platão (entre outros autores da época clássica), José Saramago, Jorge Luis Borges, Herberto Helder, Maria Gabriela Llansol e autores modernistas, entre outros. A autora possui um vasto conhecimento literário e inter-disciplinar, que se reflecte na qualidade – e individualidade – da sua escrita.

Tudo se precipita: quem pense que o surrealismo não tem, ainda, uma palavra a dizer está enganado. Porque essa é a marca fundamental deste *Banquete*. A mulher que atravessa todo o romance – misteriosa, cativante, não se sabendo de onde vem e para onde vai – parece sair das páginas de *Nadja*, de André Breton [...]. (*ibidem*:248)

A forma como Patrícia Portela desenvolveu um universo muito próprio, a maneira como reflecte metafisicamente sobre as coisas, como testa e transgride os limites pré-estabelecidos, torna pertinente um diálogo com um escritor como Borges. Um dos propósitos da literatura comparada, na nossa opinião, é que as obras em causa possam acrescentar valor uma à outra, ou seja, que o contributo não seja apenas unilateral. Sabemos que Borges tem qualidade suficiente para enriquecer a leitura de qualquer outro texto, no entanto, à obra borgesiana tem de também ser acrescentado algo. De outra forma, não estaremos a explorar a inesgotabilidade de Borges, mas a sobrecarregá-la.

Iremos também, essencialmente no primeiro capítulo, abordar o romance *Flatland: a romance of many dimensions* (1884), de Edwin Abbott Abbott para estabelecer ligações com *Para cima e não para norte* e “La Biblioteca de Babel”. Isto, como se verificará, será essencial para uma melhor compreensão da construção do Mundo Plano.

Capítulo II

Uma breve análise dos alicerces do Mundo Plano

O desejo de explorar a possibilidade (o Homem sempre gostou de possibilidades, mesmo que hipotéticas) de existirem várias dimensões foi expresso através da literatura, da pintura, da matemática, entre várias outras áreas, provando o interesse do homem na simultaneidade. Ainda que a interpretação e a aplicação deste conceito dependa da área em que está inserido, é transversal a todas elas que se traduza numa série de planos, sensações, forças, acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo (não exigindo por isso uma intersecção obrigatória entre eles, podendo ser paralelos).

Sabemos que Jorge Luis Borges explorou a simultaneidade em várias obras⁸, sendo inclusivamente uma das características que melhor descreve a sua escrita (um dos exemplos mais representativos é, sem dúvida, o conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, de 1941). Esta simultaneidade, em Borges, não é entregue à desordem; é trabalhada e explanada de forma rigorosa, matemática, lógica e intencional, mesmo – e especialmente – quando estas várias dimensões se entrecruzam.

De modo a entender o percurso e o universo do Homem Plano, da novela *Para cima e não para norte*, temos de compreender essa simultaneidade e como é passível de se traduzir em várias dimensões. Para tal, consideramos necessário referir a obra que inspirou pensadores de diversas áreas a debruçarem-se sobre o assunto – *Flatland: a romance of many dimensions*, de Edwin Abbott Abbott. Este romance serve, como vamos verificar, de modelo base para a construção do Mundo Plano, espaço central da primeira parte da narrativa de Patrícia Portela, mas também encontraremos semelhanças com o mundo criado em “La Biblioteca de Babel”.

O nosso encontro com *Flatland* não foi accidental; logo na Primeira Epígrafe de *Para cima e não para norte* o leitor depara-se com o termo “flatlands” e, na página seguinte, em “Uma Pequena Introdução”, temos uma referência explícita ao livro e ao

⁸ Para esse efeito, a título de exemplo, o autor cria narrativas nas quais muitas vezes nos deparamos com várias acções/linhas de história que decorrem em simultâneo, por vezes paralelamente.

autor. Após a leitura de *Flatland*, compreendemos a sua importância para a existência do Homem Plano, tal como não podemos ignorar as semelhanças com a obra borgesiana. É nossa intenção introduzir o Mundo Plano antes de darmos início a uma análise da acção do romance.

Vimos todos do mesmo sítio, mas a separação foi brutal.

Um processo enganado de adaptação.

O único ponto de intersecção que restou entre os dois mundos foi a leitura.

E a leitura precede a escrita. (PORTELA, 2008:29)

À semelhança dos mitos de criação, em que a origem é ilustrada de forma simbólica e procura justificar/definir um determinado povo (forma de vida), esta breve introdução apresenta a existência separada do Mundo Plano e do Mundo Espacial (ou tridimensional). Desta enunciação depreendemos que todo o universo vem de um único ponto em comum, onde se deu, por algum motivo desconhecido, uma ruptura. No entanto, a adaptação (supomos que da mesma forma que todo o organismo se adapta ao seu meio e à Natureza) não aconteceu como esperado, que é o mesmo que dizer: não obedeceu às regras naturais. Ainda assim, permaneceu um ponto onde os dois mundos se encontram – se cruzam. Essa intersecção é a leitura. Através desta breve introdução, o leitor começa a interiorizar a lógica pela qual se regerá a narrativa de Patrícia Portela.

O que é então o Mundo Plano? Este é um mundo de apenas duas dimensões⁹, carecendo da terceira dimensão: o espaço. Consequentemente é designado como plano – não há volume. Na obra de Abbott aplica-se o termo “flatland” que, como sabemos, significa terra plana. Abordaremos brevemente o mundo de Abbott e progrediremos a partir daí para a novela de Patrícia Portela.

O nome *Flatland* vem justificado de início como não sendo o verdadeiro nome deste mundo, mas é usado de forma a facilitar a compreensão dos “espaciais” ou

⁹ Depreende-se que as duas dimensões referidas sejam a altura e a largura, visto tratar-se de um espaço plano; bidimensional.

“sólidos” (como são referidos os habitantes da dimensão espacial; ou mundo tridimensional). Neste mundo, os habitantes são formas geométricas planas (o narrador é um Quadrado), estabelecendo-se a ordem social de acordo com o número de arestas e simetria que têm. No topo da hierarquia social encontram-se os círculos – a perfeição. A primeira parte desta obra é exclusivamente dedicada à descrição da organização deste mundo, quais são as suas leis, que papel desempenha cada estrato social, e quais as leis físicas que o regem.

Em *Flatland* há duas regras físicas de extrema importância para a vida dos seus habitantes: há uma força gravitacional que os puxa para sul e chove do norte¹⁰. Ainda que na novela de Patrícia Portela não verifiquemos estas leis naturais no Mundo Plano¹¹, conseguimos detectar paralelismos na forma como os homens planos (que são todos eles pontos – ou percebidos como tal – inversamente aos habitantes geométricos de Abbott) se deslocam e orientam:

A minha vida era simples no Mundo Plano.

Levantava-me para norte, vestia-me na diagonal para sudoeste, enquanto perguntava à minha esposa, ainda a dormir para sul, se tinha visto os meus sapatos [...], escovava os meus dentes para noroeste, sudeste, noroeste, sudeste, [...], e lá partia eu, sempre para norte. (*ibidem*:36)

A vida de duas dimensões apenas pode ter este tipo de direcções. Veja-se o título da obra: *Para cima e não para norte*. Não nos arriscando a um desvio da nossa explicação sobre o Mundo Plano, mas para compreendermos o título da obra que consideramos importante explicar neste contexto, para cima e para baixo são termos que exigem volume – espaço. O norte e os restantes pontos cardeais são directivas planas. Isto é, expressam um movimento de duas dimensões – não exigem volume. O Homem Plano ambiciona ir para cima e não mais para norte; ele quer ganhar a terceira dimensão de que carece: “Este relato baseia-se na história verídica de um ponto e do seu percurso para se tridimensionar” (*ibidem*:11). Este título é sem dúvida inspirado

¹⁰ Estas leis físicas acabam por determinar elementos essenciais do quotidiano deste Mundo, desde a sua arquitectura até à forma que os seus habitantes se orientam.

¹¹ Existem, ainda assim, uma série de regras físicas e meteorológicas que vimos a saber serem consequência da ligação com o Mundo Espacial.

numa frase constantemente repetida em *Flatland: a romance of many dimensions*: “Upward, and yet not Northward¹²”. Esta afirmação acompanha o Quadrado (o narrador) na sua jornada para compreender o que é a terceira dimensão – o que é ter volume.

Enquanto no romance de Abbott a sociedade vive simplesmente em duas dimensões, na obra de Portela verificamos uma característica adicional no Mundo Plano: os Homens Planos vivem nas letras dos livros. Eles vivem, trabalham, passeiam, fazem desporto, através dos contornos das letras, sem qualquer controlo do virar da página nem para que livro seguem. Além disso, apesar de viverem nas letras, não lêem – não apreendem – o que está escrito. Para eles trata-se de um meio de locomoção, não um instrumento de aprendizagem: “As letras são um veículo para tudo o que fazemos” (*ibidem*:41). O Mundo Plano é, em suma, “uma folha de papel em posição horizontal, como se tivessem o livro deitado em cima de uma mesa” (*ibidem*:47).

Se reunirmos as características de ambos os mundos bidimensionais supracitados, conseguimos criar uma série de paralelismos com o universo criado em “La Biblioteca de Babel”, apesar de este ter mais do que duas dimensões.

No conto de Jorge Luis Borges, a existência está confinada a uma gigantesca (dir-se-ia infinita) Biblioteca – que aqui também se lê como universo – composta por galerias hexagonais.

Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (BORGES, 2016:90)

À semelhança desta construção, as casas dos habitantes de *Flatland* são pentagonais ou hexagonais. Aliás, as casas triangulares são proibidas por lei e as quadradas são desaconselhadas. Dentro da Biblioteca, em Borges, há também a questão da ausência de luz. É simplesmente descrita a presença de duas lâmpadas em cada hexágono, e “la luz que emiten es insuficiente, incesante” (*idem*). Já as casas na

¹² Ver, por exemplo, página 97.

terra plana de Abbott também não têm janelas; a origem da luz é desconhecida (uma questão tabu, até).

Nestes dois textos existe claramente um rigor geométrico que os aproxima. Ambos são caracterizados pela racionalização do espaço, traduzindo-se numa ordem visual do universo criado. Como foi mencionado acima, em *Flatland*, os cidadãos que têm um número tão elevado de arestas, ao ponto de impossibilitar o reconhecimento dos vértices – ou seja, com aspecto circular – significa que são membros do clero (o estrato social mais elevado). No conto de Borges também verificamos a perfeição e o divino traduzidos em forma de círculo:

(Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) (*idem*)

Por outro lado, em *Para cima e não para norte* o uso da forma circular tem outro propósito: “As linhas circulares eram ideais para construir prisões no Mundo Plano. De cada vez que se deslizava, voltava-se inevitavelmente ao mesmo sítio” (PORTELA, 2008:80). Se em Borges e em Abbott o círculo é uma analogia para perfeição e divino, em Portela significa aprisionamento – a impossibilidade de fuga. No entanto, se nos debruçarmos sobre a questão, a perfeição é uma forma de aprisionamento. Se tudo aquilo que é perfeito é inalterável (pois se é perfeito não há nada a melhorar), torna-se então um género de prisão porque estagna. A perfeição é algo fechado, terminado, um fim – estas qualidades podem também ser aplicadas na designação de uma prisão. Ou seja, o divino não evolui, está antes preso em si mesmo: é uma existência fora da existência, tal como um prisioneiro.

O propósito destes três personagens, o bibliotecário anónimo, o Quadrado e o Homem Plano, é bastante semelhante. Todos eles pretendem elevar a sua condição, a certa altura da sua existência. Isto poderá estar relacionado com o facto de nenhum deles ter nome próprio; qualquer um dos três é denominado a partir do grupo que representa; carecem de individualidade real, não há nome que os distinga. Depende

deles, ao longo das respectivas narrativas, individualizarem-se, destacando-se dos grupos em que estão inseridos através da aquisição de características e traços próprios. É esta ambição, e não a concretização da mesma, que acaba por distingui-los dos demais.

Quanto à semelhança do Mundo Plano com a Biblioteca é simples: ambos vivem na presença de livros. No entanto, como o Mundo Plano apenas tem duas dimensões, os seus habitantes vivem nos contornos das letras, enquanto os bibliotecários do conto de Borges vivem fora dos livros, ainda que rodeados deles. Ou melhor, eles vivem fisicamente fora dos livros apenas; porque se vivem para os livros, acabam por viver *nos* livros (metaforicamente). Isto porque a realidade de um indivíduo é construída a partir do que este experiencia com o seu meio envolvente e do que dele retira. No caso destes bibliotecários, são os livros.

Consideremos agora os vários níveis de dimensões presentes no trabalho destes autores. *Flatland* inspira de forma mais explícita *Para cima e não para norte* no que diz respeito à construção de várias realidades com um número crescente de dimensões. Na obra de Abbott, o Quadrado descobre outras dimensões através do sonho – primeiro descobre um mundo de uma só dimensão (habitado por linhas – chamada “Lineland”), posteriormente é visitado por uma Esfera do mundo de três dimensões (habitado por objectos geométricos com volume; a esta ele chama de “Spaceland”). Por fim, a Esfera leva-o a conhecer “Pointland”, a dimensão zero; ou dizendo de outra forma, a dimensão sem dimensão, “The Abyss of No Dimensions” (ABBOTT, 1884:92). A partir destas descobertas, o Quadrado deduz a possibilidade de existirem mais mundos, sempre com mais uma dimensão: quatro, cinco, seis, etc.

Em *Para cima e não para norte* são apenas apresentadas ao leitor duas dimensões: a Plana – ou bidimensional – e a Espacial – ou tridimensional, não sendo referida a hipótese de outras. Logo mais do que uma dimensão, à semelhança da obra de Abbott (não são exploradas mais níveis dimensionais por motivos de narrativa). Por outro lado, não dissociamos as obras de Jorge Luis Borges da exploração das várias dimensões. Porém, o autor desenvolveu um estilo ao explorar esta temática desintegrando as fronteiras entre dimensões e permitindo que sejam parte natural da mesma realidade.

No caso dos dois contos que seleccionámos de Borges, regressemos a “La Biblioteca de Babel”. Este texto começa de forma aparentemente simples: “El universo (que otros¹³ llaman la Biblioteca) [...]” (BORGES, 2016:89). Mas vejamos: o narrador introduz-nos um universo – uma totalidade que abrange em si objectos, fenómenos, corpos, etc. Este universo é chamado – por *outros*, logo nem todos – Biblioteca (depreende-se que devido à sua estrutura e, claro, por estar repleto de livros). Esta introdução diz muito mais do mundo que pretende criar ao afirmá-lo como “o universo”, do que se fosse construída ao contrário: a Biblioteca (a que outros chamam de universo). Esta última forma seria muito mais redutora. Quando é apresentado algo como “o universo” depreende-se imediatamente que tudo abrange, que, à partida, toda a existência está encerrada nele. Se fosse referido simplesmente como a “Biblioteca”, o leitor poderia imaginar um mundo exterior a estas galerias organizadas verticalmente; conceber-se-ia a possibilidade de uma saída. Em suma: sendo um universo, a existência nasce e desaparece dentro deste cenário, pois não há forma de existir fora do mundo – do universo.

Agora que compreendemos que a Biblioteca é um sistema de existência independente e total é possível especular que haja nela mais do que uma dimensão. Pensemos no que sabemos deste universo: construído verticalmente com um número indeterminado (especula-se que infinito) de galerias, existe *ab eterno* (desde sempre, desde a sua origem), e tudo em si inclui – todas as possibilidades estão encerradas neste espaço, nos livros: todas as línguas conhecidas, desconhecidas, mortas, inventadas; todas as traduções, todos os resumos, todos os textos que em si só alteram uma vírgula, enfim, todas as combinações possíveis de números, letras e pontuação.

Se todas as possibilidades estão encerradas na infinitude da Biblioteca, há certamente a possibilidade de existir mais do que uma dimensão. O mero facto desta hipótese poder ser concretizável (se este universo é infinito, logo reúne nele todas as possibilidades), podemos considerar que é aplicável, mesmo que apenas até certo ponto, a multidimensionalidade.

¹³ Estes “outros” existirão dentro da Biblioteca ou fora dela? Partiremos do princípio que, visto que a Biblioteca é um universo em si total, de que existem dentro dela.

Comparativamente, na novela de Patrícia Portela também sabemos que tudo o que alguma vez foi escrito pelo Homem está no Mundo Plano, mas não estão lá todas as possibilidades e combinações de caracteres (ainda que seja válido considerar-se que existem em potência; há que ter em consideração as obras futuras), pelo que a Biblioteca de Borges é muito mais imensa do que o Mundo Plano de Portela.

Por outro lado, no conto “Tema del traidor y del heroe” o que se confunde na narrativa são os factos históricos com a ficção. Esta situação será aprofundada mais adiante, contudo o que pretendemos sublinhar aqui é que podemos também fazer uma leitura com vários níveis dimensionais, isto se pensarmos em dimensões não-espaciais; ou seja, em alternativa aos níveis regrados por medidas espaciais (altura, largura, volume), temos uma dimensão ao nível da factualidade (História) e uma dimensão ao nível da ficção, que neste conto se cruzam e confundem. Logo, as várias dimensões podem ser trabalhadas em vários âmbitos, podendo conter em si significados físicos ou metafísicos.

Mencionámos anteriormente que Patrícia Portela refere desde cedo, na sua obra, o romance de Edwin Abbott Abbott. Devemos também acrescentar que a autora, na sua Dedicatória, indica apenas o nome de dois autores (tudo o resto são entidades colectivas): o de Virgílio e o de Borges. Estes dois nomes que Portela escolhe destacar na sua dedicatória não podiam estar mais distantes um do outro, quando pensamos na quantidade de séculos que os separam. Contudo, para a autora, estão literariamente próximos (não em estilo, mas em qualidade literária). Ao lermos a novela de Portela verificamos uma série de referências explícitas à obra virgiliana e como ela é indispensável para a compreensão de toda a literatura – até a mais dispersa. Já no que diz respeito à obra borgesiana, a menção não é tão declarada; é, no entanto, possível estabelecer algumas pontes entre as obras (devido às muitas referências ao corpo de trabalho do argentino). Quando tomamos conhecimento da obra completa de Portela, verificamos várias dedicatórias e menções a Borges. Uma leitura que podemos fazer deste levantamento é que, para Portela, há uma forte determinação em associar as suas narrativas ao estilo borgesiano, e reconhecê-lo como incontornável referência literária.

No caso particular da novela em análise, as pontes possíveis de estabelecer com os dois contos de Borges supracitados são complexas. Isto é, a influência é verificável do seguinte modo: Borges construiu em cada uma das narrativas duas realidades fechadas, onde as personagens centrais não vivem uma acção própria mas são intermediárias do universo a que correspondem. Como tal, dificulta a tarefa de comparar estas personagens centrais com o Homem Plano. Todavia, constata-se a ligação entre as obras para a construção da realidade criada por Portela (este assunto será desenvolvido posteriormente). Consequentemente, a leitura comparada que faremos neste trabalho focará os eventos e a realidade entre as obras, tendo como linha condutora a jornada do Homem Plano.

Dentro da mesma linha de pensamento, gostaríamos ainda de referir que o trabalho de Abbott não deverá ter sido totalmente desconhecido a Jorge Luis Borges. O nome de Hinton (Charles Howard Hinton, 1853-1907) é referido múltiplas vezes nos prólogos e nas obras do escritor argentino, como por exemplo em contos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940), “There are more things” (1975) e “El milagro secreto” (1944). O trabalho de Hinton – maioritariamente romances científicos – em muito fascinou Borges, devido à forma como trabalhou o espaço, a geometria, a ideia da quarta dimensão, e como, apesar disso, a sua obra se manteve na obscuridade.

No ano de 1884, C. H. Hinton publica o ensaio “A Plane World”¹⁴ em que é descrito um mundo bidimensional. Na introdução deste ensaio é referido *Flatland: a romance of many dimensions*, de Abbott, de forma algo crítica. Apesar de se saber que, Hinton e Abbott, tinham pessoas conhecidas em comum, pensa-se que não se tenham conhecido pessoalmente. Contudo, verifica-se uma influência mútua nas suas obras. Como tal, é plausível considerar que Abbott não era um nome pouco familiar para Jorge Luis Borges. Todavia, Hinton fascinou-o mais, talvez porque não rejeitava o metafísico, o divino, encaixando-se melhor no estilo de escrita de Borges. Por outro lado, Abbott rejeita a fé suportada em milagres, ao invés do que é comprovável pela ciência.

¹⁴ Em 1907, Hinton integra este ensaio no romance *An Episode of Flatland: or How a Plane Folk Discovered the Third Dimension*.

[...] Abbott wrote *The Spirit on the Water: The Evolution of the Divine from the Human* (1897) [...]. In it, he emphasizes the necessity of rejecting a faith based on miracles, and clarifies the distinction between understanding higher dimensions in mathematics and having religious beliefs. [...] In this way, Abbott discouraged readers from perceiving the fourth dimension as a spiritual realm.

[...] Hinton also penned works that focused specifically on the fourth dimension. These works redirected popular understanding of higher dimensions into theosophical realms very much in opposition to Abbott's [...]. [...] Ouspensky, [...] saw in Hinton's writing on higher dimensions a way to synthesize religion, science and mysticism. [...]. (HARPER, 2012:292)

Quem está familiarizado com o trabalho de Borges sabe que o metafísico, o misticismo, o transcendente são elementos inerentes à sua escrita; mais até: estes elementos são parte das realidades que constrói. Como tal, é compreensível que Hinton, que no seu trabalho reunia a ordem e o rigor da matemática e das ciências, a par do espiritualismo e do misticismo, tivesse influenciado e estimulado muito mais o intelecto de Borges do que Abbott alguma vez conseguiria.

Capítulo III

A agonia de um confronto extraplano

O desejo que impulsiona o Homem Plano no seu percurso é tridimensionar-se. Esta é uma ambição impressionante, se tivermos em conta que de início a personagem central descreve-se da seguinte forma: “[...] imaginem um tipo como eu, ok, um ponto como eu, modesto, com uma vida regular, diária, rotineira, eterna [...]” (PORTELA, 2008:61). O retrato psicológico do Homem Plano resume-se a estas qualidades, que são extensíveis a todos os seus concidadãos: simples, sem grandes ambições nem preocupações. A vida aqui é plana em dois sentidos: plana pela carência de volume e plana porque não é perturbada pelo pensamento.

Esta descrição, porém, apenas se adequa ao Homem Plano na primeira parte do seu relato. Ainda que, quando nos deparamos com a personagem, ele esteja já em idade adulta (tem mulher, filhos, um emprego, etc.), propomos que esta fase seja lida como uma espécie de infância, devido à inocência e ingenuidade que de início o caracterizam. Da mesma forma que quando um bebé nasce é plano (sendo aqui plano o oposto de pleno), dependendo do crescimento para ganhar forma – física e de carácter –, assim é o Homem Plano nesta fase. Qual é então a causa que impele um ponto modesto, confortável na sua passividade, a querer tridimensionar-se? Antes desta questão ser respondida, temos de verificar como é que, em primeiro lugar, o Homem Plano descobriu a existência de uma terceira dimensão. Na verdade, tudo surge de forma accidental, sob a forma de um acaso:

Um belo dia, deslizando preguiçosamente por umas quantas palavras depois do trabalho, ultrapassei sem querer a Margem e sem me dar conta, mudei de história. Descobri, acidentalmente, uma misteriosa letra: [remete para imagem de uma impressão digital]. (*ibidem*:53)

É compreensível que, num mundo como este onde vive o Homem Plano, a primeira conclusão ao deparar-se com a impressão digital seja a de que se trata de

uma letra rara, “uma letra pós-moderna, indecifrável, ou uma letra arqueológica, muito antiga” (*idem*). Este encontro definirá a vida do Homem Plano; não pelo achado em particular, mas porque pela primeira vez na sua existência ficou a “matutar” (*idem*). Isto é, pela primeira vez, o Homem Plano foi perturbado por algo, dando início a um processo cognitivo que lhe era desconhecido: pensar.

A aprendizagem caracteriza-se, em grande medida, pelo nível de curiosidade do indivíduo. No caso do Homem Plano, o facto de não reconhecer esta “letra”, de comportamento estranho e formas complexas, intrigava-o. No dia seguinte, não consegue evitar regressar à letra e começa a revisita-la constantemente. O seu tempo livre consumia-se agora por este mistério.

Inicialmente, o Homem Plano partilhou a sua descoberta com a família, tornando-se numa espécie de jogo familiar, que “apesar do tom despreocupado e bem-disposto das nossas conversas, esta rara letra perturbava-me e a minha investigação tornava-se cada vez mais profunda” (*ibidem*:55). Através da interacção com a família, o leitor começa a perceber que este Homem Plano, em tudo semelhante aos seus, tem algo que o separa dos demais. Mesmo quando a sua família toma conhecimento desta letra, não se deixa levar pela intriga e pela curiosidade. Por outro lado, o Homem Plano sofrerá mudanças profundas, que começam a evidenciar-se através destes pequenos desconfortos que o levam até a imaginar; um processo claramente cognitivo, ainda que dos mais básicos, praticado desde a infância (decidimos já que o Homem Plano está numa fase comparável à infância).

De dia deslizava pela letra e de noite, à custa de tanta repetição, conseguia imaginá-la na perfeição. Deslizava por ela mentalmente, como se ela estivesse ali, no meu quarto, podia repetir vezes sem conta o meu percurso pelas suas linhas sem ter de a visitar.

Era uma sensação estranha: percorria a letra sem a percorrer e era como se me visse a mim a percorrê-la. (*idem*)

Como já referimos, os Homens Planos não lêem, ou melhor, não apreendem informação, ainda que vivam nas letras de tudo aquilo que alguma vez foi escrito. Tão pouco têm controlo sobre em que livro deslizarão a seguir. Como tal, foi também

casualmente que uma pista sobre a impressão digital surgiu ao Homem Plano: “[...] percorria arbitrariamente [...] pelo caminho. Afastei-me do centro da cidade e acabei por ir parar a um relatório de polícia” (*ibidem*:56). Neste momento, ocorrem duas situações inéditas: a primeira leitura efectiva do Homem Plano, com o objectivo de realmente descobrir o que está escrito, e o primeiro processo mais complexo de pensamento, exigindo associações de leituras (deslocações) passadas.

Impressão digital?

Sim, era uma impressão digital.

Mas onde é que eu já li isto?

[...] No Mundo Plano não era frequente memorizarmos coisas e por isso tive de fazer um esforço adicional [...]. Recordava-me vagamente de me ter cruzado com uma história que envolvia o James Bond [...]. O agente secreto pulverizava o copo, [...], e obtinha...

uma impressão digital! (*ibidem*:57)

Esta descoberta de que afinal aquilo que o Homem Plano julgava ser uma letra misteriosa era de facto uma impressão digital não lhe trouxe descanso. Na verdade, estimulará um período de ansiedade. O facto de a impressão digital estar associada a um registo criminal e o facto de ser algo não real no Mundo Plano, mas apenas no universo de James Bond, suscita uma série de interrogações angustiantes. Através destas questões que se coloca a si próprio, o Homem Plano chega à conclusão de que a presença de uma impressão digital ali implica obrigatoriamente um contacto com algo extraplano. A partir deste ponto, ele já “não conseguia parar de raciocinar, uma actividade muito pouco em voga no Mundo Plano, mas, pelos vistos, altamente viciante” (*ibidem*:58). Uma vez que não consegue travar este novo exercício mental, começa a reunir tudo o que sabe sobre os suspeitos de James Bond e das suas impressões digitais, sem nunca parar de se debater com o facto de que esses seres “não existem, são criaturas que se lêem” (*idem*).

Neste discurso consigo próprio, o Homem Plano irá debater o que é plausível mediante o que é lógico, as relações causa-efeito, contestar os seus conhecimentos e

relacioná-los, até chegar a uma conclusão: “E se uma impressão digital vem de outro mundo, então é porque existe outro mundo, um mundo diferente do nosso.” (*ibidem*:59). Após chegar à conclusão que ocorreu um contacto de algo/alguém extraplano com o seu mundo, o Homem Plano deduz que se algo à partida ficcional (como a impressão digital) existe, significa que as acções e as personagens (como James Bond) são igualmente reais. Este é um salto lógico razoável para alguém que possui o nível de conhecimento do Homem Plano.

Através destes dois últimos parágrafos, foi-nos adiantada informação útil para a nossa análise do Homem Plano. Destaca-se, com especial relevância, este processo mental como o primeiro raciocínio complexo do Homem Plano, podendo considerar-se este como a passagem da infância para a adolescência. Esta descoberta marca a perda da inocência da personagem central, pois assinala um ponto de não retorno. Se tivesse desistido antes, seria ainda eventualmente possível, mas não depois de se aperceber de que é capaz de pensar (e que existe algo extraplano); “[...] even though the hero returns for a while to his familiar occupations, they may be found unfruitful [...] – the summons can no longer be denied” (CAMPBELL, 2008:46).

Não podemos ignorar a tamanha semelhança que este processo gradual de aproximação à realidade (ou, pelo menos, a uma realidade mais ampla) partilha com a alegoria da caverna, de Platão. Da mesma forma que a sombra da fogueira é a realidade para o homem agrilhado no fundo da caverna, são as letras para o Homem Plano, que nada mais eram do que um meio de locomoção. Isto porque o conhecimento é o conjunto daquilo com que temos contacto – a informação de que disponibilizamos. Quando o Homem Plano tem o seu primeiro contacto com a impressão digital e começa a buscar o seu significado é o momento do seu desagrilhoamento. À semelhança do homem da caverna que descobre o fogo (e que é este que na verdade cria as sombras), o Homem Plano descobre que aquilo que pensava tratar-se de uma letra não o é.

O que nós sabemos ser ficção é de repente a verdade para o Homem Plano; na mesma medida em que sabemos (nós, seres exteriores à caverna e ao Mundo Plano) que o fogo não é a verdadeira luz (mas sim o sol). Anteriormente mencionámos que o que distinguia o Homem Plano, um ponto modesto, dos seus concidadãos era a sua

curiosidade. Agora acrescentamos mais uma característica: a capacidade de colocar as suas crenças em causa. À medida que o Homem Plano vai relatando o seu percurso, começamos a aperceber-nos que ele vai adquirindo qualidades que o separam dos seus e os aproxima dos seres espaciais.

Com um forte sentido de dever, o Homem Plano dedica-se à recolha de informação para suportar a sua conclusão. O seu objectivo é partilhar com os seus iguais a sua teoria da existência de um mundo extraplano. Para tal, começa a reunir dados que considera importantes de cada vez que passeia nas letras, consulta vários tipos de dicionários (inclusivamente o anatómico). No final, apresenta ao Mundo Plano uma série de considerações sobre aquilo a que chama: o Homem Espacial. Através dessas explana: o perfil do homem extraplano, uma possível definição de Homem Espacial (que inclui as impressões digitais, dedos, mãos, pés e corpos), um possível estilo de vida destes seres (baseado na ficção, em especial nos romances de Ian Fleming) e os contrastes entre o Espaço e o Mundo Plano. Consequentemente, apresenta também a hipótese:

Esta possibilidade leva-nos a crer que, numa fase primitiva, as vidas dos Homens Espaciais também já foram planas e que a condição Espacial é uma evolução natural da condição Plana. [...]

Fenómenos inexplicáveis no Mundo Plano que podem ser resultantes do contacto directo, ainda que imperceptível, com o Mundo Espacial. (PORTELA, 2008:72)

Não podemos deixar de notar que a conclusão supracitada, baseada certamente em teorias evolucionistas, remete para a introdução da autora que associámos aos mitos de criação, parecendo quase reforçar que todos neste universo tiveram o mesmo início, mas nem todos evoluíram de forma idêntica. Aqui, no entanto, é ainda acrescentada a hipótese de que alguém de condição plana pode vir a adquirir uma condição Espacial (talvez consequência do despertar do desejo do Homem Plano em se tornar Espacial).

Para terminar a sua exposição, o Homem Plano recupera o rumor, espalhado por alguns sábios e loucos planos, sobre uma teoria complexa que envolve números

matemáticos infinitos e funções quânticas que representam a quarta e quinta dimensões¹⁵. Neste ponto, regressamos a Jorge Luis Borges, cuja obra também explora em grande medida a matemática e os números infinitos. Por exemplo, no conto “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941) o narrador recorre à expressão matemática, expondo inclusivamente o esquema da fórmula, para ilustrar e justificar uma proposta de infinito: “infinitas historias, infinitamente ramificadas” (BORGES, 2016:83).

No entanto, a exposição do Homem Plano traduz-se para os seus concidadãos como uma espécie de loucura. Sob a acusação “de levar a leitura desportiva demasiado a sério, perturbando a paz e a tranquilidade do Mundo Plano” (PORTELA, 2008:74), prenderam-no. Esta reacção extrema, que de certa forma nos remete para um universo distópico, em que quem expressa algo contra as crenças impostas e estabelecidas é censurado e preso, é mais facilmente explicada através de um excerto de *A República*, de Platão. Esta ilustra a parte final da alegoria da caverna, quando o homem agrilhado regressa após a sua experiência no mundo exterior:

[...] – Se um homem nessas condições descesse de novo para o seu antigo posto, não teria os olhos cheios de trevas, ao regressar subitamente da luz do Sol?

[...]

– E se lhe fosse necessário julgar daquelas sombras em competição com os que tinham estado sempre prisioneiros, [...], antes de adaptar a vista [...] acaso não causaria o riso, e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista, e que não valia a pena tentar a ascensão? E a quem tentasse soltá-los e conduzi-los até cima, se pudessem agarrá-lo e matá-lo, não o matariam? (PLATÃO, 2001:318-319)

Ainda que, por esta altura, o Homem Plano não tenha atingido o mesmo ponto de clareza que o homem agrilhado (que neste excerto já tinha visto o Sol), a comparação é ainda válida. Ou seja, o Homem Plano, “antes de adaptar a vista”, disserta sobre um assunto rebuscado para os seus concidadãos, que em nada estão

¹⁵ Esta é a única referência – sendo já de si, indirecta – há possibilidade de existirem mais dimensões para além da bidimensional e tridimensional, no romance.

preparados para apreender esta informação. Logo, cai no ridículo – é percebido como louco.

É conveniente interrompermos, de momento, a análise do relato do Homem Plano, para estabelecer algumas pontes com o conto “La Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges. Antes de mais, os narradores de ambas as obras têm nomes que o leitor desconhece. Já no conto “Tema del traidor y del heroe”, também do escritor argentino, o narrador principal é anónimo, mas este cria um outro narrador secundário, chamado Ryan, para a história. O anonimato é algo frequente nas obras de Borges, assumindo a função de diluir a personagem central na humanidade. Isto é, demonstra que aquele homem cuja história está a ser contada não é especialmente extraordinário, o que lhe acontece é uma casualidade extraordinária, que poderia acontecer a qualquer um. O que, regra geral, sobressai nas obras de Borges não são homens incríveis, mas descobertas e eventos incríveis. Isto inclui a descoberta de si próprio – logo, não pode ter nome, porque procura algo para além do nome, procura uma identidade. O que se assemelha com o que acontece com o Homem Plano (que não tem nome para enfatizar a sua igualdade perante os outros habitantes do Mundo Plano), as personagens de Borges descobrem-se e constroem-se (entenda-se: a eles próprios e ao mundo) “en su actividad interpretativa y cognoscitiva” (FERNANDES, 2007:34).

[...] la obra de Borges, interesa privilegiar la modalidad designada por *ironía epistemológica*: ésta, partiendo de la indagación socrática, «¿Quién soy yo?», en búsqueda de una verdad unívoca que ofrezca la visión indudable de una realidad esencial, plena, encuentra una pluralidad de contestaciones [...]. En Borges, la búsqueda de la identidad lo obceca: ¿Qué imágenes reconocen quién soy? (*ibidem*:35)

A constatação óbvia do facto de que o Mundo Plano é constituído pelos escritos da Humanidade e de que o universo em “La Biblioteca de Babel” ilustra uma vida rodeada de todos os livros possíveis já foi mencionada. Contudo, recuperando a acusação feita ao Homem Plano, de ter levado a sério de mais a leitura desportiva, encontramos um ponto de vista semelhante dentro da Biblioteca: “(Yo sé de una

región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros [...]. [...] Admiten que [...] os libros nada significan en sí [...]" (BORGES, 2016:92). Constatamos a existência de homens dentro deste universo com uma crença de acordo com a do Mundo Plano. Os livros são uma parte inerente daquilo que os rodeia e não têm, por isso, obrigatoriamente um significado. Ou seja, os livros constituem tão naturalmente a paisagem como um rio ou uma serra. Lê-los em busca de um sentido é uma afirmação de ignorância, de um desespero por presságios, de loucura.

O bibliotecário que narra esta história, opostamente ao Homem Plano, está já em fim de vida: "[c]omo todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventude; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo dos catálogos" (*ibidem*:90). Está já a ficar cego e a preparar-se para receber a morte. Sabemos que não encontrou esse livro plausível de existir, mas que estará perdido ou destruído, como muitos outros foram. Esta sua busca reflecte uma esperança, partilhada por muitos outros bibliotecários. Tendo sido proclamado que a Biblioteca abrangia todos os livros possíveis, nasceu a esperança de que todos os problemas dos seus habitantes e deste mundo tinham uma resolução escondida algures. Um género de profecia, talvez. Porém, face ao insucesso, deu-se uma depressão excessiva. Era intolerável que perante a certeza da existência de tal livro ou livros, não o conseguissem encontrar. Perante a depressão, surgiram seitas, rumores até da existência de um Homem do Livro (uma espécie de profeta). Devido à natureza desordenada, simples e caótica do ser humano, e tal como acontece no Mundo Plano, na Biblioteca, apesar de estarem envolvidos de toda a sabedoria e de toda a informação, o temor e a escolha da ignorância acontecem. Homem Plano e bibliotecário separam-se dos restantes pela razão, ainda que as duas culturas destes dois universos sejam diferentes:

La escrita metódica me distrae de la presente condición de los hombres. La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma. Yo conozco distritos en que los jóvenes se proternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra. Las epidemias, las discordias heréticas, las peregrinaciones que inevitablemente degeneran en bandolerismo, han diezclado la población. (*ibidem*:99)

Neste momento da narrativa, o Homem Plano é confrontado pela primeira vez com a rejeição dos seus pares. A rejeição é uma das fases indispensáveis na construção de um indivíduo (especialmente no começo da adolescência, como é o caso do Homem Plano), uma vez que cria conflitos interiores, que podem resultar na aceitação do grupo ou no afastamento dele – impelindo a busca de um novo grupo ao qual pertença. Eventualmente, esta rejeição pode ter ajudado a consolidar a ambição da personagem a tridimensionar-se.

Capítulo IV

Da leitura desportiva às profecias de Virgílio

Iniciamos este capítulo com o encarceramento do Homem Plano. Até este ponto do seu relato acompanhámos a personagem na descoberta das suas faculdades cognitivas, tendo ele adquirido a capacidade de raciocinar através da compreensão da leitura. Nas prisões do Mundo Plano faz parte da recuperação do presidiário praticar a leitura desportiva (sob supervisão), de modo a assegurar o regresso deste ao “modelo tradicional do pensamento plano” (PORTELA, 2008:80). Isto revela-se como um aparente obstáculo, uma vez que poderá significar um retrocesso da personagem.

Na prisão, estavam expressamente proibidos [...] todos os romances, e todas as letras que uma vez agrupadas, oferecessem quaisquer estímulos, sinais de felicidade ou nos lembrassem da vida anterior. Restava apenas o lixo do Mundo Plano, um sítio imundo, atafalhado de textos inacabados, rascunhos com palavras em falta, partidas, desgastadas, textos muito complexos, difíceis, perigosos, muita poesia com espaços vazios entre as palavras, rascunhos pelos quais só se conseguia deslizar com muita dificuldade [...]. Na prisão ofereciam-nos toda a leitura que era, oficialmente, considerada inútil, incompreensível [...]. (*idem*)

Todavia, no Mundo Plano não existe o interesse pela leitura e, consequentemente, consideram que não há nela nenhum propósito ou sentido. Logo nunca se colocou a hipótese deste tipo de leitura permitir “o desenvolvimento de uma certa flexibilidade mental e que nos obrigava a exercitar regularmente a ligação entre as palavras” (*idem*). Como tal, neste período potencialmente perigoso para as qualidades recém-adquiridas do Homem Plano, ele aprenderá como é possível “ler nas entrelinhas”¹⁶ (*idem*). Através deste método, o Homem Plano conseguirá progredir para além do simples raciocínio, “dedicated to the morals not of his time but of his art” (CAMPBELL, 2008:18). Ou seja, apurará a capacidade de pensar por si mesmo, tendo

¹⁶ Para “ler nas entrelinhas” o Homem Plano recorre a uma técnica para iniciados: as profecias de Virgílio. Isto é, “pensar em todas as letras como se fossem oráculos da *Eneida*” (PORTELA, 2008:83).

reunido conhecimento através de leituras prévias. Devido a esta evolução (o começo da subida para o exterior da caverna), ele encontrará significado no aparentemente insignificante, relacionando frases soltas, palavras soltas, até – em suma, tomará consciência do valor de uma só palavra.

Após alguma prática – e mantendo-se focado na sua investigação sobre o Mundo Espacial –, o Homem Plano começa a perceber a posição do Mundo Plano e a do Mundo Espacial, sem no entanto compreender a origem do seu pensamento (“Terá sido o próprio Eneias que me respondeu?” [PORTELA, 2008:85]).

Os Homens espaciais não deslizam pelo Mundo Plano. Os Homens Espaciais colecionam, arquivam, organizam informação plana para poderem comunicar, repensar, preservar o seu conhecimento. Os Homem Espaciais precisam do Mundo Plano para pensar. (*idem*)

A partir deste momento, o Homem Plano lança-se à reflexão, de modo quase frenético, deduzindo eventualmente que a leitura é um ponto de intersecção dos dois mundos, passando a uma revisão exaustiva de tudo aquilo que conhecera e lera até agora, “o Plano e o Espacial, o Virgílio e as entrelinhas, a impressão digital” (*ibidem*:87). Deu-se então o entendimento súbito de que tudo aquilo que conhecia, tudo o que o rodeava, era material criado pelos Homens Espaciais. Tudo se resumiu à dolorosa conclusão: “A minha vida era falsa!” (*ibidem*:89). Antes de ser preso, tudo era verdade: os suspeitos, James Bond, a vida espacial, as impressões digitais. Tudo coexistia no mesmo plano de realidade. Agora, verificava que tudo isso era falso, a informação que apreendia era um produto do Mundo Espacial – talvez até ele! Como discernir o que é informação real e o que é falso? Esta constatação do Homem Plano recorda-nos o conto “Las ruinas circulares” (1940) de Borges, de quando o homem que criou (sonhando-o) outro homem chega à conclusão que afinal também ele foi criado (sonhado). Ou seja, a vida desse homem era também “falsa”, algo não natural, mas uma consequência de uma acção, uma criação – neste caso específico, um sonho.

Recuperando a determinação, recusando conformar-se, o Homem Plano decide desta vez não partilhar as suas teorias, mas dedicar-se a um estudo profundo sobre os

corpos em três dimensões. Após um levantamento exaustivo das diferenças entre ambos (os Planos e os Espaciais) compreende que: “Os Homens Espaciais ocupam Espaço! Nós apenas existimos [...]” (*ibidem*:94). A diferença era o volume.

Vocês têm uma parte de dentro e uma parte de fora que provoca movimento. Movimento sem letras, no Espaço! Movimento com volume e sem chão!

Um movimento em suspensão!

Eu consigo ir para norte, sul, este, oeste, noroeste, nordeste, sudeste, sudoeste, e por aí fora, mas vocês conseguem ir para cima e para baixo!

[...] Vocês têm gravidade! (*idem*)

Daqui para a frente, o Homem Plano tenta ele próprio criar volume, procurando sobrepor-se acima do seu nível (afinal o que é um objecto sólido, senão a sobreposição de vários planos?), criando um cubo através da deslocação multiplicada de quadrados (um cubo em perspectiva). Estas tentativas foram em vão, ora por insucessos, ora pela descoberta de que o Homem Espacial já o fizera antes. Nesta fase, podemos considerar que o Homem Plano está oficialmente na plenitude da sua adolescência. Há uma busca de si como indivíduo no mundo, ao mesmo tempo que surge um sentimento de revolta para com o Homem Espacial (quase figura paternal que detém já o conhecimento que o Homem Plano tenta adquirir): “O Homem Espacial não comunica. Possui” (*ibidem*:97). Por entre esta revolta e esta obsessão com a descoberta de uma realidade mais ampla, tendo decidido que queria ser 3D como o Homem Espacial, o Homem Plano é libertado (note-se: o Homem Plano ambiciona ser igual à figura que lhe cria revolta, sentimento também tipicamente adolescente. O que o move é sem dúvida o desejo de ser melhor Homem Espacial do que a sua figura metaforicamente paternal).

“Sem o desejar, as minhas entrelinhas tornaram-me num prisioneiro modelo” (*ibidem*:98). Numa fase de desespero e angústia, após a sua libertação, o Homem Plano arranja um emprego que se tornará indispensável para a sua descoberta da passagem para o Mundo Espacial. Abordaremos esta passagem mais adiante. Para já,

gostaríamos de reflectir brevemente na razoabilidade do desejo do Homem Plano de se tridimensionar, tal como nalguns princípios de dualidade entre os dois mundos. Esta questão será tratada através do tema do duplo, uma vez que este surge tanto na obra de Portela como na de Borges. O tema do duplo é algo que se encontra na literatura desde os seus primórdios, podendo ser trabalhado através da criação de um sócia, de um gémeo ou de um desdobramento da personalidade da personagem, servindo muitas vezes para espelhar a natureza humana no seu todo¹⁷.

El tema del doble se encuentra íntimamente relacionado con el problema de la construcción, cimentación y elucidación del yo. Desde un punto de vista amplio, esta problemática se inserta dentro del marco general de los binomios cuerpo/mente y la división ontológica y gnoseológica entre objeto y sujeto, parejas conceptuales extensibles a otros elementos de carácter dual como el yo y el tú, el exterior y el interior, la fantasía y la realidad, la razón y lo irracional. (MARTÍN, 2007:em linha)

Borges recorre frequentemente a este tema para explorar os universos por si criados. Ainda que nestes dois contos seleccionados para leitura comparada com a novela de Patrícia Portela este tema não seja evidente, ou seja até inexistente, o seu corpo de trabalho está repleto de bons exemplos, pelo que recorreremos à análise da sua obra em geral. Só através dela será possível defender a razoabilidade do desejo do Homem Plano; mas, mais do que isso, o leitor alcançará uma maior compreensão sobre o fundamento do universo descrito de *Para cima e não para norte* (incluindo a relação entre os dois mundos – o Plano e o Espacial).

Antes do relato do Homem Plano se inciar, temos a “Segunda Epígrafe” que nos apresenta uma tradução livre de uma citação de Hermes Trismegisto: “[...] tudo o que está em baixo assemelha-se ao que está em cima. E tudo o que está em cima assemelha-se ao que está em baixo para realizar os prodígios do UNO [...], todas as coisas nasceram desse UNO, por adaptação” (PORTELA, 2008:17). Se complementarmos esta afirmação com a pequena introdução que justifica a separação entre os mundos Plano e Espacial, torna-se mais fácil interpretá-la. Ambas nos indicam claramente que

¹⁷ A título de exemplo enumeramos: *O Duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson e *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde.

no começo de tudo havia um todo – um UNO – que origina toda a existência. Aquando do desmembramento do UNO, da sua ruptura, a existência adapta-se de forma igual. Imaginemos um espelho: a vida que existe de um dos lados é reflectida do outro. Há uma evolução paralela e semelhante. Mas, como sabemos, no caso concreto do Mundo Plano para o Mundo Espacial ocorreu um “processo enganado de adaptação”. Não é irrazoável concluir que este engano, este erro na adaptação, foi o facto de um dos mundos ter ficado na bidimensionalidade.

Quando analisamos o tema do duplo em Borges, as técnicas de escrita a que ele recorre para traduzir este tema são vastas. No entanto, parece-nos que tentam todas elas responder às questões: O que é o Mundo? Quem sou Eu? Quem é o Outro? O que é a realidade? O que é a ficção?

En Borges, el acercamiento al tema del doble es un recurso para cuestionar la identidad a través de elementos como el espejo, la coincidencia de opuestos, el panteísmo, el problema del tiempo y las doctrinas idealistas. La ficcionalización del desdoblamiento pondría de manifiesto nuestro propio vacío e indigencia. El doble surgiría como instrumento de búsqueda del Otro y del sí mismo y, al tener su raíz en propia conciencia del sujeto, atacaría los presupuestos en donde se fundamenta la creencia de y en un yo esencialista. (*idem*)

O confronto com o “outro”, através do tema do duplo, é útil para a descoberta da identidade própria porque limita o que não somos resultando do confronto com o que somos. Isto é, este tema é um ponto de partida para a abordagem da problemática da identidade. No caso específico do Homem Plano, o contacto com a impressão digital (com o Outro) proporciona-lhe descobrir a verdade sobre si mesmo e reconhece uma realidade mais ampla.

Quanto à questão da razoabilidade da ambição do Homem Plano, essa é uma mera consequência do pensamento lógico: “Se tudo no meu mundo era uma representação do vosso [...] [t]em de existir uma fórmula, uma fórmula que tridimensione.” (PORTELA, 2008:97). Esta conclusão parece-nos razoável; se existe uma forma para bidimensionar, tem de existir o movimento oposto (reciprocidade). Que fórmula seria então esta? A simples hipótese de tal poder acontecer: “A possibilidade

de todos os factos visíveis poderem acontecer faz com que todos os factos aconteçam” (*ibidem*:168). Esta é uma temática que contém em si também a simultaneidade e, como tal, também presente na obra borgesiana. Mais uma vez, “El jardín de senderos que se bifurcan” é uma excelente referência para esta situação. Neste conto, existe um “labirinto” de múltiplos tempos, onde todas as versões e todas as possibilidades da vida da personagem acontecem ao mesmo tempo, paralelamente. Isto é, de cada vez que um homem se depara com uma decisão tem de aceitar e descartar algo, vivendo assim uma versão – ou a possibilidade concretizada – do seu presente. Imaginemos que ao mesmo tempo que esse homem toma essa decisão, o tempo se bifurca, criando uma linha paralela onde ele escolhe o oposto, vivendo um presente diferente e assim sucessivamente com todas as suas decisões, numa ramificação infinita de presentes. Isso é o “labirinto”.

Recordemos o gato de Schrödinger¹⁸; a mera hipótese de algo poder ocorrer torna esse evento possível e plausível (verdadeiro). E, se “[t]odos os seres têm a possibilidade de ser outros” (*idem*), o Homem Plano vê como alcançável poder tornar-se também espacial. Sublinhe-se que ele percebe a aquisição da terceira dimensão como uma evolução natural. O que ele irá descobrir é que a única forma que tem para adquirir a terceira dimensão que tanto deseja é através do Outro – do Homem Espacial. O seu semelhante, o seu paralelo, o seu duplo.

¹⁸ Esta é uma conhecida experiência quântica (meramente teórica), desenvolvida por Erwin Schrödinger em 1935, onde apresenta um gato aprisionado numa caixa que contém um mecanismo que pode matá-lo. No entanto, como há 50% de hipóteses de que este mecanismo não seja activado, enquanto a caixa estiver fechada o gato está simultaneamente morto e vivo. Isto porque, só após a abertura da caixa, se poderá realmente constatar se o gato está vivo ou morto. Como tal, face ao facto de que ambas as hipóteses são igualmente válidas, ambas estão a ocorrer em simultâneo.

Capítulo V

A perda como finalidade

De acordo com o que foi introduzido no capítulo anterior, o emprego que o Homem Plano consegue após sair em liberdade condicional será crucial para a sua passagem para o mundo 3D. Este emprego situava-se nos limites do Mundo Plano e o Homem Plano deparou-se com ele por estar entregue a um profundo desespero. A sua família tinha-se ido embora, a sua conta bancária fora congelada, estava desempregado e angustiado com as suas últimas descobertas. Esta infelicidade conduziu-o, contudo, a um anúncio de trabalho. Este parecia simples o suficiente e garantia-lhe o que precisava para o momento; consistia apenas em entregar correspondência confidencial do outro lado da Linha do Horizonte¹⁹ e não fazer muitas perguntas sobre o assunto. No entanto, o resultado foi bem mais complicado do que o esperado:

[...] dirigiram-me até ao cantinho mais a norte entre as duas linhas do Horizonte Nordeste e prepararam-me para a primeira viagem. [...] Eu esperei, esforçando-me para estar quieto, mas não era fácil, porque um vento muito forte me atraía para o ponto de fuga. Eu resistia, mas era impossível, o vento era cada vez mais forte, [...], e sem me dar conta, perdia o chapéu [...] largava a mala; [...].[...] caíam as letras, espalhavam-se por todo o lado, eram levadas pelo vento [...].[...] Era sugado por algo indescritivelmente branco e brilhante como nunca experimentara no Mundo Plano. [...]

[...] Cheguei ao vazio. (PORTELA, 2008:104-105)

Este fenómeno repetir-se-ia de todas as vezes. Cada vez mais intenso. Até ao dia em que o Homem Plano sentiu uma “partícula descontrolada” (*ibidem*:115) a dirigir-se na sua direcção. Esta partícula era na verdade um raio que caía sobre ele, “uma espécie de vibração que me empurrou para um precipício” (*idem*). O choque que seguiu este acontecimento levou o Homem Plano a procurar ligações entre a impressão digital e o raio. Regressando às técnicas que adquirira na prisão, rapidamente vemos o

¹⁹ Linha do Horizonte é o termo plano utilizado para “fim da página”.

seu carácter amadurecer – é agora um jovem adulto – e dedica-se com uma determinação renovada à sua pesquisa. Como resultado do seu amadurecimento, o Homem Plano levará a sua investigação além das teorias e da recolha de informação; é já altura de testar hipóteses e passa por uma fase de experimentalismo científico.

Com a intenção de provar a sua teoria – de que há um Mundo Espacial e que a Linha do Horizonte é a fronteira – o Homem Plano vai repetir uma e outra vez a experiência que o seu trabalho lhe proporcionava, na esperança de ganhar controlo sobre ela.

O mesmo estrondo, o mesmo aparato, a mesma sensação de desintegração, a mesma impressão de fim do mundo e de voltar ao início.

Recompus-me.

Repeti o processo.

O mesmo brilho.

O mesmo estrondo.

A mesma vibração do lado de fora.

A chegada ao mesmo deserto cá dentro.

Recompus-me e repeti o processo.

A mesma desfragmentação, o mesmo regresso.

Recompus-me.

Repeti o processo [...]. (*ibidem*:118)

O Homem Plano insistia para conquistar esta fronteira, impelido pela sensação de que, ao fazê-lo, era “como se ultrapassasse a minha própria condição plana” (*ibidem*:119). Visto que sentia vibrações durante os seus constantes testes, sabia que esta vibração – nunca antes sentida – tinha de ter origem num lugar extraplano: “E para existir uma vibração, tem de existir ar (li isso algures).” (*idem*). Por fim, compreendeu que a vibração era a chave que provava a sua teoria – existia um Mundo Espacial para além da Linha do Horizonte. O Homem Plano entendeu finalmente o propósito do seu trabalho: “perder as palavras, deixá-las ir” (*idem*).

As minhas viagens eram activadas por raios, o meu veículo de deslocação era a vibração das palavras quando circulavam fora do Mundo Plano, o estrondo era o das letras no exacto momento em que se desintegravam à passagem da Linha do Horizonte. Eu regressava sempre com a sensação de ter perdido tudo mas de facto não era essa a minha missão? (*idem*)

O último pensamento presente nesta citação será mais tarde recuperado. Ainda assim, é conveniente que façamos um breve comentário – em tom de introdução ao assunto. O Homem Plano vive nos contornos das letras. Isto pode ser lido como: o Homem Plano é uma metáfora para literatura. É a voz encerrada dentro da obra. Na citação acima ele afirma que regressa com uma sensação de perda, concluindo, no entanto, que é essa a sua missão. Não retiramos, afinal, nós, leitores, algo daquilo que lemos? Estamos a sugar conteúdos, significados, sentidos, experiências – histórias. Que é o mesmo que dizer: vida. O Homem Plano está a ser despojado (é essa a sua missão) de tudo o que carrega consigo pelo leitor.

De modo a não nos alargarmos demasiado sobre o assunto do parágrafo anterior, regressaremos à nossa linha de pensamento original explicando como o Homem Plano é absorvido pelo leitor. A explicação apresentada suporta-se no pensamento do matemático platónico Euclides (conhecido também como o pai da Geometria, o que no contexto desta obra nos parece apropriado).

Euclides, um pensador do Espaço, achava que os olhos dos observadores lançavam raios para o Espaço, grãos finos cheios de películas de átomos de visão. Esses raios espalhavam-se e misturavam-se com as partículas do ar derretendo-se à volta dos objectos circundantes e capturando toda a informação sobre os mesmos. Esta informação radiosa retornava aos olhos caminhando até à mente das pessoas com impressões digitais [...]. (*ibidem*:127)

A conclusão do Homem Plano é simples: a partícula que o atingiu (o raio) “podia muito bem ser um raio observacional” (*idem*) e a sua origem só podem ser os olhos dos Homens Espaciais. Do ponto de vista do Homem Plano, isto significa: “Eu vou para o Espaço sempre que atravesso o ponto de fuga!” (*idem*). Por fim, descobre uma

fórmula que lhe permita tridimensionar-se; a sua existência (a sua saída da condição plana) está estritamente dependente de ser visto.

Uma vez descobertas a passagem e a fórmula para se tridimensionar, o Homem Plano procura uma forma de prolongar ao máximo a sua presença no Mundo Espacial. A brevidade da sua estadia não o desmotivava; pelo contrário, mostrava-lhe que era possível evoluir da sua condição plana. Contudo, era-lhe cada vez mais claro que o seu tempo como ser 3D estava intimamente ligado ao ser visto: estava dependente do olhar do Homem Espacial.

Inicialmente, as suas aparições no Mundo Espacial estarão confinadas ao teatro. Quando aparece – ainda como uma mera presença –, pela primeira vez, é num Teatro, mais concretamente, numa Ópera. O espaço é ilustrado com os elementos próprios deste âmbito: “Os Binóculos, as Cadeiras, as Poltronas, os Camarotes, as Entradas, os Libretos, os Bilhetes, os Convites, as Luvas, as Pochetes, os Cantores, a Orquestra” (*ibidem*:143). Apercebe-se que está ali graças à audiência, que recolhia – desconhecadora – a sua imagem. Quando o espectáculo termina, termina também a sua estadia no mundo 3D.

Algumas tentativas depois, num Anfiteatro Anatómico, consegue por fim ocupar o corpo de um Homem Espacial, deixando assim de ser uma simples presença – ganhara um corpo, ainda que não seja dele. Contudo, o que ocupava era na realidade um cadáver. Só mais tarde consegue ocupar um corpo vivo, durante o rapto no Teatro de Moscovo. Aqui, ele irá ocupar vários Homens Espaciais, desde vítimas a agressores. Isto porque de cada vez que alguém não olhava para ele, o Homem Plano regressa ao Mundo Plano e quando retorna ao Mundo Espacial está já a ocupar o corpo de outra pessoa. No entanto, quando surgem os jornalistas, a personagem compreende que a captura da sua imagem prolonga a sua presença como ser tridimensional: “Quando se é beijado por um jornalista, vive-se feliz para sempre” (*ibidem*:158).

Pensemos nesta evolução da personagem. Sempre que aparece no Mundo Espacial é num teatro, passando pelas fases de presença, para cadáver, para corpo vivo – ainda que isto enfatize a sua força, nunca tem corpo próprio. Indicámos anteriormente que a terceira dimensão do Homem Plano seria concretizada através do Outro – o Homem Espacial. Podemos fazer a leitura desta situação à semelhança de

uma personagem que ganha vida através do corpo de um actor. A essência – a vida – da personagem é encarnada no actor, mas é sempre efémera, na medida em que uma peça ocorre num finito espaço de tempo. O actor não se transforma permanentemente na personagem, a personagem só existe enquanto está a ser representada.²⁰

Este acontecimento será ampliado através dos acontecimentos que se seguirão. Através da experiência relatada até aqui, o Homem Plano percebe que só existe enquanto é olhado; como tal, só cativando o olhar do Homem Espacial para sempre, poderá para sempre ser 3D. Ele criará o caos no Mundo Espacial, raptando leitores, encenando um teatro em tempo real, onde a ficção irá contracenar com a realidade. Isto porque, dentro de todas as formas artísticas, a arte dramática é a única capaz de criar “ficção em tempo real” (*ibidem*:163), ou seja, a única que permite a ficção entranhar-se em corpo – ao vivo e em tempo real – na realidade. A relação com o tempo que, por exemplo, a literatura e a pintura têm é permanente, isto é, constantemente um presente; por sua vez, o teatro esgota-se no tempo. Têm um início e um fim.

Em simultâneo, este seu espectáculo será dinamizado através dos jornalistas e das suas câmaras. A intervenção das câmaras não é indicativo de que haja uma evolução para o cinema, mas sim o reflexo de que a arte tem de ser divulgada, demonstrando assim o peso da tecnologia nesse sentido.

Aquando o rapto no Teatro de Moscovo, o Homem Plano é capturado pelas câmaras dos jornalistas e compreende então que, de alguma forma, o olhar artificial é mais ininterrupto do que o olhar orgânico.

O Olhar que nunca dorme captura e multiplica:

Recebe os átomos da visão espacial, processa, carrega, descarrega, polariza, electrifica, neutraliza, magnetiza, desmagnetiza, amplifica, digitaliza, pixeliza, microprocessa, absorve, restaura, desloca, recoloca, liga, produz e reenvia para os Homens Espaciais como se fosse informação nova. Os mesmos

²⁰ Este processo é muito semelhante ao descrito em *The Unnamable*, de Samuel Beckett (1953), onde o protagonista, como consequência do seu carácter obsessivo, vai possuindo personagens. Logo, ainda que de forma diferente, vivendo através do Outro.

átomos viajam ininterruptamente num sistema de vácuo, mesmo na ausência de qualquer olhar. (*idem*)

Esta citação demonstra claramente a entrada do Homem Plano na idade adulta. Além das suas reflexões se tornarem, ao longo da novela, mais nostálgicas e filosóficas. Retomando a alegoria da caverna, a experiência de ocupar o Outro e perceber a vida com volume, movimento e espaço é equivalente à experiência do homem agrilhado que vê o sol. Ambos representam a descoberta de uma realidade mais ampla; demonstra que as crenças que nos são impostas não são definitivas ou incontestáveis. Só através do cultivo do conhecimento e da aquisição de experiência é alcançável um nível de sensatez capaz de nos fazer questionar/contestar em vez de responder.

Este caos organizado pelo Homem Plano assinala o fim do seu relato, já que toda esta acção será então acompanhada através de um canal de informação, a FTV²¹. Inclusivamente, nesta parte todas as páginas terão como rodapé uma faixa corrida com informações adicionais à notícia em destaque²². Este momento inicia-se da seguinte forma:

Interrompemos a nossa emissão para avançar com uma notícia de última hora:

Há 24h que são reportados desaparecimentos, em diferentes locais, de pessoas que se encontravam a ler. Estamos neste preciso momento a receber a indicação de que foi enviado um pedido de resgate, por sms, para o director de Programas da FTV. O possível raptor dos leitores exige uma terceira dimensão vitalícia e assina H.P., [...]. (*ibidem*:175)

Nesta fase da narrativa, a situação irá desenrolar-se de forma célere e atingir situações de extremo (exploradas até com algum sentido de absurdo). O Homem Plano rapta os leitores para dentro de obras para que eles possam ver o mundo da sua perspectiva. Os reféns desaparecem para locais, reais ou ficcionais, tais como “Tróia, Tessália, Avalon, Ilha dos Amores, Bermudas, Marte ou mesmo de local desconhecido”

²¹ Ainda que nunca seja indicado o significado da sigla FTV, julgamos plausível tratar-se de Ficção TV.

²² Esta técnica permite criar a ilusão de que estamos a ver as notícias na televisão.

(*ibidem*:175). Do ponto de vista dos governos isto é um acto de terrorismo, culminando com mobilizações de forças de segurança, investigações, manifestações, censura, presos políticos, entre outras situações semelhantes que verificamos em países em guerra.

A principal fonte de interesse e desespero do chamado “Caso Plano” para aqueles que o acompanham e tentam lidar com a situação é, principalmente, a estranheza do pedido do Homem Plano: “[...] quer TEMPO para permanecer no ESPAÇO para sempre” (*ibidem*:189). Este é um pedido muito difícil de satisfazer, especialmente quando não compreendem o seu verdadeiro significado. O Homem Espacial não sabe da existência de Homens Planos e muito menos sabe que a existência deles no Mundo Espacial depende de serem vistos. Algumas entidades tentam oferecer-lhe dinheiro e meios de fuga para que ele liberte os reféns, mas ele insiste no seu pedido, o que causa um sentimento de impotência perante a resolução da situação.

À medida que a situação se agrava e é rotulada como terrorismo, e visto que todos os canais televisivos acompanham o Caso Plano, surge-nos em rodapé que “Milhares de espectadores continuam a sair de suas casas para entrarem em directo nos seus próprios ecrãs de televisão e se transformarem na história que, até há pouco, estavam só a ver” (*ibidem*:180-182). Esta frase é um ponto de ligação com o conto “Tema del traidor y del heroe”. Este conto trata de um episódio em que dados históricos se misturam com dados ficcionais. No entanto, vai muito além disto; a acção imita – encarna – peças shakespearianas: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...” (BORGES, 2016:151). Os indivíduos, em ambos os exemplos, são em simultâneo actores e espectadores.

O conto de Borges narra uma breve biografia “del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick” (*ibidem*:150). Este protagonista está envolto num envolvente enigma, o que contribuiu para a sua imortalização. Na Irlanda de 1824, Kilpatrick foi assassinado num teatro e nunca foi descoberto o autor do crime. Paralelamente, em *Para cima e não para norte*, uma série de leitores são raptados (o

que é um crime, da mesma forma que o é o homicídio) também num teatro, cujo raptor – o Homem Plano – também não é descoberto ou capturado pelas autoridades.

Ryan, o bisneto de Kilpatrick, é o autor da biografia do bisavô e como tal tenta desvendar o enigma que cinto a memória do seu antepassado. De forma estranhamente paralela, os factos em torno da morte de Kilpatrick assemelham-se aos factos em torno da morte de Júlio César; uma carta fechada que o adverte do perigo de se dirigir ao teatro, tal como César recebeu um memorial com os nomes dos traidores, que nunca chegou a ler. “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten” (*ibidem*:151). Ou seja, estas “coincidências” entre a morte de Kilpatrick e de Júlio César (que sabemos remeter aqui para a peça homónima Shakespeareana, de 1599) apresentam-se como o princípio de uma indução para confusão de espaços – o histórico e o da ficção. Esta dissolução de fronteiras será a verdadeira dinâmica e base da narrativa.

Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro. Piensa en la trasmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Júlio César. [...] ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de *Macbeth*. (*idem*)

Borges cria neste conto um universo circular, em que a essência (leia-se alma) de homens imaginados se revêem em homens reais e posteriores. Como que uma representação dessas personagens em que os veículos não são actores, mas homens normais. Na verdade, julgamos que o que se pretende através desta narrativa não é uma confusão de elementos históricos/reais com ficcionais, mas sim uma nova realidade que compreenda ambos. É uma anulação temporal ou mesmo uma abolição.

No fim, verifica-se uma explicação bastante “terrena” e plausível para todo o espectáculo enigmático que pesa em torno da morte de Kilpatrick; este afinal “había firmado la sentencia de muerte de un traidor” (*ibidem*:152) – ele próprio. De modo a que

os seus crimes de traição não prejudicassem a pátria – que o aclamava como herói – Kilpatrick assinou a sua própria sentença de morte, quando o homem a quem ele incumbiu da tarefa de descobrir quem era o traidor – James Nolan – revelou a verdade. Desta decisão nasceu o plano para encenar a sua própria morte. No entanto, fica no leitor a reflexão sobre circularidade do tempo e o fascínio de toda a cidade ter representado (ainda que a maioria não soubesse que estava a desempenhar um papel) uma grande peça de teatro.

Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos días y muchas noches. [...]

[...]

Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a outro dramaturgo, [...], William Shakespeare. Repetió escenas de *Mcbeth*, de *Júlio César*. (*ibidem*:152-153)

O fenómeno que acontece neste conto de Borges acaba por ser muito semelhante aos acontecimentos do Caso Plano do que pode inicialmente parecer. No centro da acção, encontra-se um homem inspirado por cenas ficcionais. Por um lado temos James Nolan que plagia peças shakespearianas; por outro temos o Homem Plano que se inspira na colectânea *As Mil e Uma Noites*, ao compreender que é possível cativar e manter cativo alguém através de uma interminável história. O resto – todas as intervenções exteriores, as outras pessoas – são actores que representam por reflexo, uma resposta inconsciente que é activada pelo fascínio e pelo desejo de participar em algo extraordinário. Por exemplo, quando há um acidente automóvel, os intervenientes – os que contam a história – não são apenas os condutores e passageiros. São todos aqueles que viram acontecer, todos aqueles que transmitem a história e, por fim, os que não viram nada. O ser humano carece de histórias e precisa de viver através delas, ainda que seja apenas contando-as à sua maneira e relacionando-as com a sua própria experiência de vida e conhecimento prévio de outras histórias.

Esta propagação contagiosa de histórias é o que as torna verdadeiramente eternas. É os que lhes concede, como exige o Homem Plano, “TEMPO para permanecer no ESPAÇO”. A ficção e a arte são parte do nosso quotidiano porque falamos delas com a mesma certeza e realidade com que falamos da chuva. Elas morrem se não falarmos delas, porque deixam de existir – ainda que não fisicamente. Mas, se a realidade pessoal e social é apenas construída através daquilo que conhecemos e daquilo que lhe atribuímos, se deixamos de transmitir as histórias, elas legitimamente deixam de existir.

Sem dúvida alguma que esta transmissão de narrativas as corrompe, as distorce, as altera, permanecendo apenas a ideia (essa coisa abstrata e susceptível) e, talvez, os nomes dos sítios e das personagens. É certamente um acto violento, mas necessário, à obra original. Todos conhecemos *Anna Karenina*, ainda que nunca a tenhamos lido. O que significa que a obra ainda vive e tem força suficiente para nos influenciar, fascinar, cativar, capturar.

Capítulo VI

Eternidade vs. Imortalidade

No capítulo anterior introduzimos a ideia de que a história só sobrevive se existir um receptor. Este é um elemento fulcral tanto para a sua propagação como para a sua perpétua alteração. O leitor (o receptor – inclui espectador) tem vindo a desempenhar – ou melhor, a ser-lhe reconhecido – um papel cada vez mais activo na literatura. Cada vez mais lhe é reconhecida a importância que assume quanto à vitalidade de uma obra. O leitor não reproduz como uma tábua rasa a intenção do autor quando lê uma obra; obrigatoriamente deposita nela e transforma-a mediante as suas experiências.

A narrativa de *Para cima e não para norte* pode ser lida como uma representação disto mesmo: de como a obra só existe quando lida. Se analisarmos o Homem Plano como “o texto”, compreendemos melhor como ele adquire a sua terceira dimensão, sem nunca adquirir corpo próprio. Vejamos os espaços em que ele surge: nos livros (literatura) quando no mundo bidimensional, em teatros ou ruas com referências e nomes de teatros quando no mundo tridimensional. Estes são espaços de ficção; isto é, espaços onde é reconhecido e aceite que ocorram situações que ultrapassam a realidade.

O Homem Plano jamais poderia surgir noutros contextos, porque a ficção rege-se por leis próprias e, ainda que possa ter impacto suficiente para mudar o que entendemos como realidade, tem limitações. Isto é, as leis da ficção participam na realidade, mas esta, por sua vez, rejeita (pelas suas leis naturais) que a ficção se torne matéria real. Como tal, o Homem Plano tem obrigatoriamente de tridimensionar-se no outro, nunca nele próprio. A realidade rejeita-o porque este não lhe pertence naturalmente nem tão pouco obedece às suas leis naturais e, como tal, o seu tempo no Mundo Espacial é obrigatoriamente efémero.

Falamos aqui das leis da ficção. Esta referência não surge acidentalmente; antes de se iniciar o relato do Homem Plano: “De ora em diante, e em conjunto, mudaremos o curso da História através das Leis da Ficção” (PORTELA, 2008:14). Podemos

questionar: o que são ao certo as leis da ficção? Estas leis ditam que todas as hipóteses são concretizáveis e passíveis de serem contadas, ainda que não validadas por leis físicas, concedendo dessa forma liberdade necessária ao espírito para se testar no (im)provável. Acrescenta-se que, todavia, a verdadeira diferença é que as leis da ficção, ao contrário das leis naturais, não têm como finalidade provar nada: “No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved” (WILDE, 1997:3). O verdadeiro propósito da ficção é meramente a criação. O seu maior feito é ser inútil. No entanto, isto não significa que não cumpra uma função; quando caracterizamos a ficção como inútil queremos dizer que não tem nenhum carácter imediatamente prático para o quotidiano. Ainda assim, o nosso convívio com a ficção é incontornavelmente benéfico para o espírito humano:

Este modelo [...] permite esclarecer melhor a função particular da literatura na vida social. Isto porque o leitor possui, em relação a um hipotético não leitor, o privilégio de não precisar de se confrontar primeiro com um novo obstáculo [...] para poder aceder a uma nova experiência da realidade. A experiência da leitura pode libertá-lo de exigências de adaptação, preconceitos e constrangimento da sua *praxis* da vida, conduzindo-o a renovar a sua percepção das coisas. (JAUSS, 2003: 108-109)

Do nosso ponto de vista, a partir do momento em que a FTV começa a narrar a acção, já tudo é resultado de uma ficção criada pelo Homem Plano. Essencialmente, o que é experimentado pelo Homem Espacial é nada mais do que uma vivência virtual, onde o receptor é confrontado com modelos de acção e pensamento, perfeitamente reconhecíveis e lógicos – um confronto com as leis da ficção. Ou seja, é possível deduzir que eles estão a *ler* o Homem Plano. Isto é, sabemos que, inicialmente, o progresso do Homem Plano pode ser percepcionado da seguinte forma: homem bidimensional que apura as suas capacidades cognitivas, descobre uma passagem para se tridimensionar, ocupa o corpo do “outro” (incapaz de adquirir um corpo que seja seu), como uma personagem que encarna num actor (recordemos as referências ao teatro), até que por fim, como depende de ser visto para existir, cria o caos para poder permanecer no mundo 3D, conquistando dessa forma, uma atenção permanente.

Aliás, os corpos que ele vai ocupando, não sendo dele, não causam grande impacto no público. Arriscamo-nos aqui a ler “corpos” como “obras” – ou seja, nessas suas primeiras incursões ao mundo plano ele estava já a ser lido, mas em obras alheias (de outros autores). Como tal, ocupa menos tempo no espaço. Não é devidamente visto; a sua voz original (a sua individualidade criativa) não é vista. É o mesmo que ler o livro de um autor menor e ler nele a obra de um autor maior – o autor menor fica diminuído, invisível.

Vejamos, não seria igualmente plausível – se não mais ainda, até – considerar que o Homem Plano nunca conseguiu literalmente viajar até ao mundo tridimensional, mas que esteve sempre a ser lido? Propomos: sempre que ele ocupou um corpo, ele estiveja apenas nas linhas de uma narrativa que estava a ser lida. Na mesma medida em que um leitor fica absorto dentro da ficção – sem que isso signifique deixar de existir fisicamente na realidade –, porque não considerar que o Homem Plano quando lido sofre uma acção igual, mas inversa? “E enquanto olhamos um para o outro, trocamos de papéis” (PORTELA, 2008:169). Mais uma vez, à semelhança de “Las ruinas circulares”, a personagem cria enquanto ele próprio é “criado”. Ou seja, o facto de não ser um ser orgânico²³ (o equivalente aqui ao Homem Espacial), não o impede de conseguir sonhar um novo homem. Não partir como homem natural, não prejudica a sua capacidade de criação.

A questão da reciprocidade entre Homem Plano e Leitor é razoavelmente debatida aquando dos raptos dos leitores; por exemplo, quando o Ministério da Cultura diz que é absurdo e impossível que os leitores estejam a desaparecer para dentro das histórias, é-lhe respondido pela comunidade intelectual: “[...] uma boa história pode mesmo levar-nos até um outro plano, tornando-nos invisíveis ou inacessíveis neste” (*ibidem*:193). Este argumento, apesar de reduzir a um nível mais real os raptos dos leitores para os mundos ficcionais, pode também ser interpretado como uma pista de que afinal estamos perante uma situação ficcional?

Ao juntarmos algumas das indicações soltas ao longo do relato do Homem Plano, a nossa proposta de leitura parece consolidar-se um pouco melhor. Vejamos: cada vez que há um observador (Homem Espacial) é muitas vezes repetida a frase “eu

²³ Esta personagem, descobre o leitor mais tarde, é um ser sonhado.

olhava para ti e tu olhavas para mim”²⁴. Esta afirmação termina sempre com a indagação: será que é a mesma acção? Se prosseguirmos com a hipótese supracitada, a resposta é afirmativa. O leitor olha para o Homem Plano – ainda que não dê pela sua presença – e ele olha para o leitor na mesma medida, ocorrendo uma absorção mútua das realidades dos intervenientes.

A par desta, há também a menção: “Um dia, poderia comunicar como vocês e com vocês” (*ibidem*:136). É importante notar que ele não quer só comunicar com o Homem Espacial, quer também comunicar como eles. Esta ideia de comunicação subentende o desejo de criar e não apenas reproduzir; subentende a necessidade de originalidade. No Mundo Plano são todos iguais, a diferença é marginalizada e, sendo eles eternos, a criação para lá do prático – a criação inútil – é desnecessária. A partir do momento em que o Homem Plano descobriu as suas capacidades cognitivas deixou de ser um mero ser irrelevante (isto é, sem relevo, sem dimensão) que recebe e reproduz os estímulos exteriores. Através da interpretação desses estímulos e de uma maior compreensão do mundo, começou a criar: ideias, hipóteses, opiniões, etc. O Homem Plano tornou-se num indivíduo.

A consequência imediata deste crescimento é a necessidade de preencher novas carências, que não estavam nele anteriormente, quando era um ponto modesto igual aos outros. Logo, o Homem Plano precisa de estabelecer e marcar a sua posição no Mundo Espacial – existir – daí o seu desejo de se tridimensionar. No entanto, podemos considerar que o que ele deseja de facto é a imortalidade, que é o mesmo que dizer, ser recordado. A aquisição de uma terceira dimensão é apenas um veículo (ou melhor, uma metáfora) para existir no universo real e, desse modo, poder ter a hipótese de ser imortal na memória dos outros, ao invés de ser um ponto que vive eternamente sem que por isso seja detectado. Esta proposta que apresentamos é reforçada pela reflexão: “E se eu vos contasse história atrás de história para vos manter atentos, para sempre?” (*ibidem*:145). Esta ideia claramente inspirada pela obra *As Mil e Uma Noites*, traduz a aspiração do Homem Plano de cativar o Homem Espacial, de ser um contador de histórias, precisamente por compreender que a sua existência está intimamente ligada ao ser visto. E “ser visto” é ser olhado, é ser lido, é

²⁴ Ver, por exemplo, p. 162.

estar presente na mente do leitor, fazer parte dele. Ser visto é ser reconhecido; ser recordado.

Neste momento, propomos que a partir da Parte III – *A Notícia*, não só ele está a ser lido como está a ser lido na sua criação – a sua ficção: “Eu contava-te a minha história, mas eras tua que me lias” (*ibidem*:161). Consideramos que a verdadeira comunicação com e como o Homem Espacial é a criação; que é o mesmo que dizer a produção intelectual de algo que não existia antes. Ao fazer isto, o Homem Plano é finalmente equivalente a um Homem Espacial, o único ser com capacidade de criar algo transcendente à natureza. Como tal, o início da sua ficção constata-se a partir do momento em que a personagem introduz: “E esta foi a história que contei:” (*ibidem*:171), onde termina a Parte II. Imediatamente a seguir a esta afirmação, os repórteres da FTV começam a narrar a acção. Deduzimos através destas indicações que o Homem Plano manipulou as Leis da Ficção, sendo capaz de criar e escrever a partir do seu mundo bidimensional.

Recordando que a fronteira entre os dois mundos – o Plano e o Espacial – se faz através da leitura (mais concretamente, ao ser *lido*), ele tridimensional-se cada vez que olham para ele (que o *lêem*):

Eu olho para ti e tu olhas para mim.
e enquanto o nosso olhar perdurar,
eu tenho Tempo no teu mundo,
a dimensão que me falta
a dimensão da realidade. (*idibem*:164)

O que ele pretende verdadeiramente é existir e comunicar como e com o Homem Espacial. A nossa proposta de que ele descobriu uma forma de concretizar a sua aspiração através da criação de uma ficção não é de todo despropositada, ainda que não esteja explicitamente referenciada.

Com base nesta proposta verifica-se que de facto a aquisição da terceira dimensão é uma metáfora, sendo até irrelevante se ele tem ou não uma forma

corpórea. Se analisarmos esta proposta segundo a teoria da morte do autor²⁵, o Homem Plano, através da criação de uma ficção, está a conseguir combater a sua eternidade e a conquistar, eventualmente, a imortalidade.

Antes de prosseguirmos, é importante distinguir os dois conceitos supracitados: eternidade e imortalidade, uma vez que estes são muitas vezes apresentados como sinónimos um do outro. No dicionário Priberam da Língua Portuguesa (em linha) destacam-se de entre as definições de eterno, as seguintes: “Que não teve princípio nem há-de ter fim”; “Que teve princípio mas não terá fim”; “Inalterável; constante [...]”. Da mesma forma, de entre as definições possíveis para imortal, retém-se: “Pessoa cuja memória ficará para sempre”. Através destas definições começamos a compreender que estes dois conceitos não são tão semelhantes como nos poderiam parecer de início. Ainda que ambos designem algo ou alguém cuja existência não cesse (uma não-morte), o ser eterno significa que o mesmo se manterá inalterado para sempre e o ser imortal significa que será sempre recordado (o que, sabendo nós a natureza da memória, é passível de sofrer alterações). Aplicando isto ao Homem Plano, ele era antes eterno – constantemente igual, inalterado na sua rotina, cativo no seu anonimato, sem individualidade –; tendo ele descoberto forma de criar ficção, cativando a atenção do Homem Espacial, desbrava a possibilidade de existir para sempre no espaço, através da memória colectiva dos seus leitores – a possibilidade de ser imortal.

Retomemos agora como a teoria da morte do autor nos pode ajudar a reflectir sobre a (ir)relevância do Homem Plano nunca chegar a ter uma forma corpórea. Todas as obras originam de um espaço multi-dimensional de uma vasta variedade de escritas prévias, nenhuma delas original; essas são elas próprias uma mescla de influências de algo anterior a elas. O seu ponto de partida é, na realidade, o resultado de vários pontos de partida – múltiplas origens consequência de vários centros. “The writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original” (BARTHES, 1977:146). A originalidade, como a percebemos, advém meramente da capacidade de expressar de forma diferente as escritas precedentes. Essa diferença é marcada pela linguagem: “[...] it is language that speaks, not the author; to write is [...] to reach that point where

²⁵ O autor a que recorremos neste caso é Roland Barthes.

only language acts, «performs», and not «me»” (*ibidem*:143). A origem da voz do texto não é o Autor (essa figura a quem culturalmente é atribuído mais culto do que à própria obra), mas sim a própria linguagem. E que melhor representa aqui a verdadeira essência disso mesmo do que um ser bidimensional que vive entre as palavras e nunca chega a ter corpo? Que conquista uma terceira dimensão através da criação, sendo lido na sua ficção, sem ter passado ou futuro para além daquilo que criou? O próprio Homem Plano concluiu: “Eu regressava sempre com a sensação de ter perdido tudo mas de facto não era essa a minha missão?”. Ele soube, quase instintivamente, que o seu propósito não é ele próprio transcender a sua condição plana, mas a sua arte.

O propósito do autor é morrer após a escrita, ou melhor, ter uma não-existência. Separar o homem da obra. Ou seja: a obra não depende da biografia do autor. Não é essa uma das características do Homem Plano – a ausência de biografia? Se a imortalidade da obra estiver dependente do seu autor, ao invés do leitor – do receptor –, a mesma nunca cumprirá o seu propósito. “To reveal art and conceal the artist is art’s aim. [...] // [...] It is the spectator, and not life, that art really mirrors” (WILDE, 1997:3).

As soon as a fact is *narrated* no longer with a view to acting directly on reality but intransitively, that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins. (BARTHES, 1997:142)

Os autores são mortais, seres efémeros. Nascem, morrem. Estão enclausurados num certo tempo específico. As obras, se a sua qualidade estética estiver à altura, são atemporais. E são os leitores, dos vários séculos, passados e vindouros, que determinam isso mesmo.

Até a obra que aqui analisamos, *Para cima e não para norte*, como verificámos, foi buscar inspiração a um sem número de obras. Uma visão transformada de visões anteriores. Quanto à sua qualidade estética, só a recepção dos leitores vindouros a determinará.

Conclusão

“A minha nova tarefa é descobrir a equação da escuridão, descobrir como viver sem ser olhado. [...] como vocês, observadores, que se escondem na escuridão dos cinemas, dos teatros, atrás das páginas dos livros e conseguem existir sem serem vistos” (PORTELA, 2008:226).

O caminho que o Homem Plano percorreu termina em aberto. Ele deseja agora ser um observador, em grande medida porque compreende o poder que estes detêm. Sabe como é deles que a criação depende – precisa de ser um deles para poder completar a sua circularidade. O observador: o ser que vive sem ser visto, mas que dele depende a existência do que é visto. Esta seria utopicamente a última etapa.

Ao longo do seu percurso, o Homem Plano conheceu uma evolução que lhe garantiu a capacidade de, numa primeira fase, pensar, e posteriormente de sentir, mas não chegou nunca a conquistar a existência, ainda que tenha encontrado forma de ter Tempo para existir no Espaço. A sua ficção, as suas palavras, essas sim, invadiram o Mundo Espacial – ele não. Ele como autor está condenado à morte, pois é essa a função primária de um autor. É não ter passado, futuro, corpo, vida. Logo, só o observador existe.

Apresentámos a hipótese do percurso do Homem Plano ser a concretização de uma metáfora da estética da recepção e teoria da morte do autor. Esta é ele estar a ser lido como autor original (na fase final da novela), e não uma simples voz (ou presença) nas letras das obras já escritas. Reconhecemos outras hipóteses de leitura, porém, esta pareceu-nos a mais interessante de explorar. Esta direcção pareceu-nos apelativa, por estar menos evidente – tendo apenas uma série de pistas espalhadas que suportam essa leitura –, e por demonstrar que o Homem Plano foi capaz de se transcender, ainda que não da forma inicialmente esperada.

Concluindo o debate da originalidade, verificamos como *Para cima e não para norte* não é excepção à premissa de que nenhuma obra é original em si mesma, mas uma individualidade. A construção do universo da narrativa é feita a partir do romance de Abbott, criando uma nova visão de um espaço bidimensional, modificando-o

através da inspiração de várias outras obras e leituras anteriores, como é o caso da circularidade e o tema do duplo. A par disso, este romance é uma mescla de toda a diversidade artística do próprio percurso de Patrícia Portela: literatura, teatro, cinema. O próprio impacto visual que o livro proporciona ao leitor é uma amostra disso. A dinâmica que mímica o que é uma televisão em directo, é mais um exemplo.

Há um pensamento a reter; o reconhecimento do facto de nada ser verdadeiramente original não é algo em si pejorativo. O próprio princípio da literatura comparada, que é a abertura do diálogo entre duas obras, depende em grande parte disso mesmo. Estas intertextualidades inspiram e dinamizam esta área de estudo e, muitas vezes, é o que nos traz tanto fascínio sobre as obras.

“O Homem Plano é o Outro” e só assim foi tridimensionado. Toda a obra é a anterior e a vindoura. Tudo é um híbrido num eterno diálogo e “eu” e “outro”.

Nesta dissertação, esperamos ter conseguido traduzir que o artista não é o elemento mais importante aquando a análise de uma obra literária, mas sim a palavra, o estilo.

Bibliografia

- **Livros**

ABBOTT, Edwin Abbott (1984), *Flatland: a romance of many dimensions*, edições Penguin, Nova Iorque;

ABBOTT, Edwin, Dante Carlos, Yván Martínez Arguiarro e Joshua Trees (2014), *Flatland, See Flatland; Flatland: a romance of many dimensions*, editora Booksfromthefuture, Londres;

BARTHES, Roland (1977), *Image, Music, Text, trad. e selecção Stephen Heath*, editora Fontana Press, Londres;

BECKETT, Samuel (1958), *The Unnamable*, edição Grove Press, Nova Iorque;

BORGES, Jorge Luis (2016), *Ficciones*, , 8ª ed., editora Debolsillo, Barcelona;

CAMPBELL, Joseph (2008), *The Hero with a Thousand Faces*, 3ªed, editora New World Library, Novato (California);

DAMROSCH, David, Natalie Melas and Mbongeni Buthelezi (2009); *The Princeton sourcebook in comparative literature: from the European Enlightenment to the global present*, edições Princeton University Press, Nova Jersey;

DOMINGUEZ, César, Huan Saussy e Dário Villanueva (2016), *Lo que Borges enseñó a Cervantes: Introducción a la Literatura Comparada*, trad. David Mejía, editora Taurus, Barcelona;

FERNANDES, Maria da Penha Campos (2005), *Jorge Luis Borges: La Alegoría Irónica y los Sentidos de la Historia (un manual de iniciación)*, Edições E-Copy, Porto;

HARPER, Lila Marz (2012), *"Flatland in Popular Culture" in Mathematics in Popular Culture: Essays on Appearances in Film, Fiction, Games, Television and Other Media*, edição Jefferson, N.C.: McFarland, Carolina do Norte;

JAUSS, Hans Robert (2003), *A Literatura como provocação*, trad. Teresa Cruz, 2ª ed., editora Vega, Lisboa;

LEME, Carlos Câmara, “Recensão crítica a ‘O Banquete’”, de Patrícia Portela, in: *Colóquio Letras*, Recensões Críticas, nº185, Janeiro/Abril 2014, pp. 246-249;

PLATÃO (2001), *A República*, introdução, trad. e notas Maria Helena Monteiro da Rocha Pereira, 9ª ed., edições Fundação Calouste Gulbenkian;

PORTELA, Patrícia (2008), *Para cima e não para norte*, editorial Caminho, Lisboa;

WELLEK, René e Austin Warren (1987), *Teoria da Literatura*, 5ª ed., editora Europa-América, Mem Martins;

WILDE, Oscar (1997), “preface” in *The Picture of Dorian Gray, The collected works of Oscar Wilde*, editor Wordsworth editions limited, Londres

• Sites

COELHO, Alexandra Prado (2010), “Bem-Vindos à cabeça de Patrícia Portela”, in *Público*, in <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/bem-vindos-a-cabeca-de-patricia-portela-264746> [consultado a 24 de Maio de 2016];

"eterno", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/DLPO/eterno> [consultado em 03-06-2016].

"imortal", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/DLPO/imortal> [consultado em 03-06-2016].

MARTÍN, María del Carmen Rodríguez (2007), “En el Espejo: Identidad y Alteridad Borges”, in *Cartaphilus* 2, Revista de Investigación Crítica Estética, pp. 139-150, in <http://revistas.um.es/cartaphilus/artide/viewFile/750/780> [consultado a 18 de Janeiro de 2016]

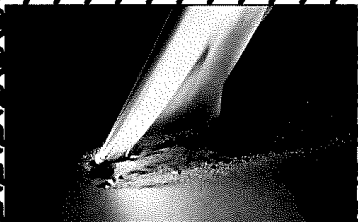
RIO NOVO, Isabel e Célia Vieira (org.), conferência “Repensando a Literatura Comparada: Imagologia e Estudos Culturais”, por Álvaro Manuel Machado, ISMAI, 23 de Abril de 2009, in http://www.eventos.uevora.pt/comparada/indice_geral_vols.htm [consultado a 18 de Novembro de 2014]

Anexo 1

“O filho azoth matou o pai e recolhe o sangue, a sepultura está preparada, e ambos se precipitam no túmulo a putrefacção dá-se nas cinzas ou num banho quente e depois do arrefecimento pode ver-se o resultado da putrefacção, a matéria é cozida até ficar negra.”

“O filho azoth matou o pai e recolhe o sangue, a sepultura está preparada, e ambos se precipitam no túmulo a putrefacção dá-se nas cinzas ou num banho quente e depois do arrefecimento pode ver-se o resultado da putrefacção, a matéria é cozida até ficar negra.”

Anexo 2

[illegible]



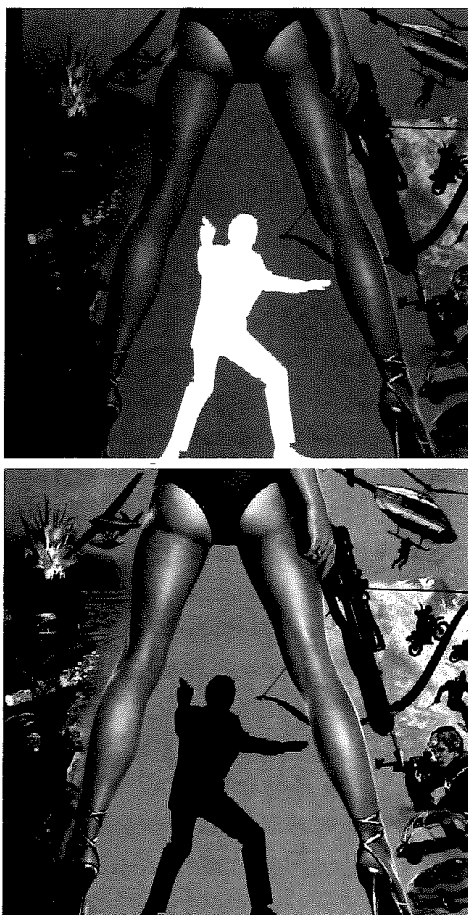
vamos nós

⁷ Ler este caaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaá até mudar mesmo de página.

Anexo 3

E tudo o que anda à volta das pessoas, para que as pessoas possam existir enquanto pessoas e se entretendam a fazer o que têm de fazer, também existe!

Isto quer dizer que, algures, James Bond e os seus martinis, os seus fraques, as suas camas, as suas mulheres louras platinadas, os seus carros submarinos com tecnologia sofisticada para combater o mal, os relógios que lançam raios lasers mortíferos, os homens maus com dentes podres, os homens pequeninos com chapéus que cortam cabeças, as pistolas douradas, os diamantes que explodem galáxias, os botões ligados a bombas nucleares,



Puzzle plano de James Bond, um dos brinquedos mais famosos no Mundo Plano

os cabarés em Hong Kong, as avionetas de fácil condução, os serviços secretos com sotaque inglês, ou as paisagens espectaculares a ocidente e a oriente ou as mulheres de Amesterdão que deixam impressões digitais em copos de cocktail, tudo

E X I S T E !
Tudo por onde alguma vez deslizei em trabalho, ao fim-de-semana, de férias, por desporto, até nos feriados "A-C-O-N-T-E-C-E" de F-A-C-T-O noutro sítio qualquer, e tudo o que está escrito

EXISTE!

Tudo o que está
escrito EXISTE!

Tudo o que está
escrito é VERDADE!

Não conseguirão imaginar como me estava a sentir quando descobri isto, mas se acharem que conseguem, garanto-vos que não é possível, porque braços e pernas, costas e dedos, unhas, pêlos, cabeleiras loiras e cocktails devem ser completamente normais na vossa vida, mas imaginem um tipo como eu, ok, um ponto como eu, modesto, com uma vida regular, diária, rotineira, eterna, que um dia descobre que existe uma impressão digital no Mundo Plano e que se existe uma impressão digital aqui, houve um crime aqui! Um crime extraplano contra o Plano!

E que crime terá sido?

F i q u e i

Anexo 4



REPENSANDO A LITERATURA COMPARADA: IMAGOLOGIA E ESTUDOS CULTURAIS

ÁLVARO MANUEL MACHADO
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

1. A Literatura Comparada ainda existe?

Permitam-me que, sem entrar em especulações autobiográficas despropositadas, reivindique o facto de, ao longo duma pesquisa e duma docência de Literatura Comparada desde há cerca de trinta anos, sempre me preocupar, nos textos que tenho publicado, com a autonomia duma disciplina constantemente oscilante entre várias tentações teórico-metodológicas. Diria mesmo mais : partindo de grandes pioneiros do comparativismo em Portugal, como Fidelino de Figueiredo, Vitoriano Nemésio ou Jacinto do Prado Coelho, entre outros, sempre ter reflectido sobre a legitimidade desta disciplina no vasto campo das ciências sociais e humanas, em geral, e na história da cultura portuguesa em particular..

Por consequência, nesta breve comunicação, centrada em questões específicas de imagologia, repensar a própria autonomia da função teórica da Literatura Comparada torna-se para mim naturalmente inevitável. Aliás, sobretudo desde o célebre texto de René Wellek "The Crises of. Comparative Literature", datado, como se sabe, de 1958, que a Literatura Comparada tem sido inevitavelmente repensada, renascendo das suas próprias cinzas, toda fragmentada, depois de, assediada pela Teoria da Literatura, tantas vezes se ter retoricamente anunciado a sua morte como disciplina autónoma. É caso para perguntar se, verdadeiramente, ainda existe...

Para já, tentando ver claramente através de toda essa obscura selva da fragmentação metodológica, parece-me que será minimamente consensual partirmos de algumas ideias básicas que estão nas próprias origens da Literatura Comparada e que George Steiner, reflectindo sobre a autonomia actual da disciplina, num estudo recente sobre "leitura fronteiriça" (lição inaugural da primeira cadeira de Literatura Comparada em Oxford, 11 de Outubro de 1994) enuncia como sendo de extrema actualidade :



Tout acte de recevoir une forme signifiante, dans le langage, dans l'art, dans la musique, est comparatif. La cognition est re-cognition, que ce soit au sens platonique d'un ressouvenir des vérités antérieures, ou au sens de la psychologie. [...]. Nous nous tournons, intuitivement, vers l'analogie et le précédent, vers des traits qui sont comme de famille (par conséquent, "familiers") et qui rattachent la chose nouvelle à un contexte reconnaissable.ⁱ

É óbvio que este enunciado geral nos faz desde já reflectir no confronto entre "estranho" e "familiar", confronto existente na própria origem da Literatura Comparada e que é, em suma, de carácter eminentemente cultural. E daí sermos, também inevitavelmente, levados a repensar a Literatura Comparada na sua mais recente metamorfose : aquela que tomou a forma dos chamados "*Cultural Studies*" nos Estados Unidos e que nos países de língua portuguesa se denomina simplesmente de "Estudos Culturais", tendo-se expandido sobretudo no Brasil.

Sem dúvida, a emergência (um tanto espectacular e frequentemente bem superficial, convenhamos) dos Estudos Culturais, veio levantar problemas teóricos de fundo, a começar pelo da própria identificação metodológica da Literatura Comparada. Ela implicou a reorientação geral dos estudos literários, centrando-os mais especificamente em contextos histórico-sociais e obrigando os investigadores a reexaminar questões importantes de identidade cultural que se confundem (por vezes, aliás, abusivamente) com os chamados "Estudos Pós-coloniais". Embora, na verdade, muitos dos domínios de investigação da Literatura Comparada e, em particular, todo o estudo de imagologia, sempre tenham lidado com alguns elementos comuns aos, agora na moda, Estudos Culturais.

Mas antes de entrar na questão específica da problemática imagológica actual (e como uma espécie de intróito histórico que, creio, não deixa de vir a propósito), lembremos, no que diz respeito a Portugal, em que termos as próprias origens dos estudos comparativistas se relacionam com problemas de identidade cultural no contexto europeu do século XIX .- e, por conseguinte, se relacionam com uma complexa elaboração de imagens do estrangeiro. Lembremos que foi com a chamada Geração de 70 que tudo começou, pela formação duma distância de auto-



crítica cultural extrema, por uma atitude ora ironicamente ora dramaticamente paradoxal perante a cultura europeia em geral e a cultura francesa em particular. Lembremos ainda, recuando mais um pouco, que na própria formação do nosso Romantismo, desde Garrett e Herculano, a atitude de nacionalismo cultural implicou uma constante comparação com o estrangeiro, ou melhor, com as imagens das culturas europeias. E, assim, não é certamente despidendo apurar o que, para além da adopção de modelos literários estrangeiros por parte de alguns dos nossos maiores poetas e romancistas, foi, ainda na primeira metade do século XIX (ou mais exactamente, até aos anos 50-60), uma tentativa de estudo sistemático das relações culturais em geral e literárias em particular com a Europa, sobretudo com a França. Encontraremos já aí alguns precursores daquilo a que, em plena Geração de 70, Adolfo Coelho veio a chamar, em 1875, "Literatura Comparada". Por um lado, aqueles que adoptam uma atitude dogmaticamente nacionalista, como Francisco Freire de Carvalho no seu *Primeiro ensaio sobre historia litteraria de Portugal...* (1845) ou José Maria da Costa e Silva com *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes* (2 tomos, 1850 e 1855). Por outro lado, os que reflectem sobre fontes, influências e imagens do estrangeiro (embora, claro, ainda não utilizem estas designações, ou pelo menos não o façam com consciência de pesquisa científica comparativista), ampliando a sua perspectiva teórica, como é o caso flagrante de José Silvestre Ribeiro em *Primeiros traços de uma resenha de Litteratura Portuguesa* (1853), de António Pedro Lopes de Mendonça em *Memorias de Litteratura Contemporanea* (1855) ou ainda de alguns textos teórico-críticos muito significativos de Francisco Maria Bordalo, publicados no *Panorama* em 1857, ou de José Maria de Andrade Ferreira, publicados em 1859 na *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*.

Lembremos, sobretudo, o já citado Adolfo Coelho, germanista como Antero, que num texto intitulado "Belphegor", publicado no número 3 da revista *O Cenáculo*, falou pela primeira vez em Portugal de Literatura Comparada como método propriamente "científico" de investigação de fontes e influências estrangeiras, abordando a questão, sempre actual, do conceito de originalidade ao comparar as duas versões da novela *Belphegor* ou *Belfagor* por Maquiavel e por Lafontaine. Curiosamente, depois de afirmar que, até quanto à originalidade de Shakespeare, "nenhuma das suas peças contém elementos que não se descubram em monumentos



anteriores" (p. 65), Adolfo Coelho abre a perspectiva cultural da Europa para a Índia, considerando que a comum "origem indiana [da novela] é muito provável" (p. 66).

Mais exemplos significativos poderiam ser dados com textos de outros componentes da Geração de 70, como Antero, Teófilo Braga ou Moniz Barreto. Fiquemos por aqui. Não querendo sobrecarregar de erudição esta breve análise introdutória, não posso também deixar de observar que nada do presente nem do futuro existe sem os paradigmas do passado. Um passado sem passadismo, claro. E, vendo bem, é precisamente esse o sentido último de qualquer estudo cultural, por mais pretensa "leveza" pós-moderna que se queira atribuir ao multiculturalismo. O contrário será uma artificialíssima aplicação de fórmulas.

2. Estereótipos, mitologia do espaço e imaginário simbólico

Passemos agora à formulação da problemática imagológico-cultural em três níveis : questões de comunicação (função e significado do estereótipo, em geral), mitologia do espaço estrangeiro e imaginário como modelo simbólico. Esta formulação implicará exemplos concretos derivados da literatura portuguesa, pois, quanto a mim, sem exemplos concretos toda e qualquer teoria se torna inoperante.

Começemos por estabelecer, embora esquematicamente, a possível relação entre imagologia e Estudos Culturais, tentando defini-los quer na sua especificidade quer na sua interação.

Sendo um vastíssimo campo interdisciplinar, com conotações antropológicas e ideológicas evidentes, os Estudos Culturais, como diz Lawrence Grossberg, "rejeitam a identificação exclusiva da cultura com a alta cultura e argumentam que todas as formas de produção cultural têm de ser estudadas em relação com outras práticas culturais e com estruturas sociais e históricas", dedicando-se assim ao "estudo de toda a panóplia das artes, crenças, instituições e práticas comunicativas de uma sociedade"ⁱⁱⁱ.



Uma séria reserva que me parece dever fazer-se na aplicação dos Estudos Culturais aos estudos literários, incluindo os estudos comparativistas (aplicação que, de facto, se torna muitas vezes substituição dos segundos pelos primeiros), é a da redução da estética à sua estrita função de produção sócio-cultural e a uma codificação de carácter histórico-ideológico frequentemente moralisante.

Quanto à imagologia, como eu próprio já tive oportunidade de a definir por diversas vezesⁱⁱⁱ, é um campo de investigação da Literatura Comparada que lida também, essencialmente, com questões de análise predominantemente culturalista do texto e do próprio estatuto social do autor, sem esquecer, por outro lado, a sua dimensão mítica. A *imagem literária*, projectando-se do interior para o exterior (daí a sua primordial ligação com a viagem a países mais ou menos longínquos), implica um conjunto de ideias sobre o estrangeiro, desencadeando um processo de *literarização* e de *socialização*, ou seja : um processo de análise de duas ou mais culturas em confronto. Note-se que se trata duma linguagem simbólica por excelência, até na sua função frequentemente paródica e auto-reflexiva, formulando uma *representação* do Outro que tem a ver sobretudo com a história das ideias ou das mentalidades, ou mais exactamente : com estereótipos colectivos cujo sentido se enraiza em elementos de antropologia cultural.

O ponto de encontro teoricamente mais coerente e fecundo entre os Estudos Culturais e a imagologia (a qual, justamente devido à emergência dos Estudos Culturais, ganhou novas e inesperadas dimensões, sobretudo no último decénio) parece-me ser o da análise sócio-histórica da formação de estereótipos em geral. A este propósito, refiro o que, recentemente, Cláudio Guillén disse sobre a questão no seu livro *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. No capítulo ironicamente intitulado "Tristes tópicos : imágenes nacionales y escritura literaria", Claudio Guillén , analisando em especial as imagens francesas da Espanha (e poderíamos, no caso de Portugal, a partir do século XVIII, falar sobretudo de imagens da França) adverte para o perigo de nesses estudos se confundir literatura "con cualquier forma de escritura o con las actividades culturales en general"^{iv}

Por consequência, torna-se necessário, num primeiro nível, fundir essa pesquisa sobre estereótipos com uma mais ampla investigação sobre problemas de comunicação que implicam, por vezes, elementos histórico-culturais de carácter mítico,



como, por exemplo, no caso da imagem da Inglaterra em Portugal na altura do *Ultimatum* de 1890^v.

Por outro lado, a formação da imagem do estrangeiro relaciona-se intimamente com uma certa mitologia do espaço, que os Estudos Culturais podem também ajudar a aprofundar. Para referir um exemplo concreto (e que vem ainda no rasto das comemorações do centenário da morte do escritor em Paris), lembremos o caso de Eça de Queirós quanto à mitologia cultural da grande urbe europeia.

Efectivamente, de *Prosas bárbaras* a *A cidade e as serras* vai todo um labiríntico trajecto ficcional (mas também cronístico e epistolar) em que o espaço citadino se torna cada vez mais mítico, acabando por ter uma função claramente dicotómica em relação ao campo. Desenvolvem-se, assim, imagens do estrangeiro cujo processo de cristalização em cidades capitais europeias (sobretudo Paris e Londres) implica toda uma visão cultural de oposição Norte-Sul, sendo o Norte "civilizado" e o Sul "incivilizado"^{vi}.

Um último e mais vasto nível desta minha breve formulação da problemática imagológico-cultural é o do estudo do imaginário como modelo simbólico. Ou mais exactamente : o estudo da carga simbólica que um texto sobre o Outro contém, um texto no qual se põe sobretudo a questão da identidade nacional. Considero que os textos de maior interesse teórico para esta pesquisa são os de narrativas ou crónicas de viagem ao estrangeiro, pois é no confronto com um espaço e um tempo diferentes do nosso que mais profundamente se interroga a identidade nacional. E, a propósito, apresentarei, entre tantos exemplos possíveis e eficazes (abundantes sobretudo no nosso século XIX), o exemplo contemporâneo de Agustina Bessa-Luís, com textos de género por vezes híbrido, duma deriva do imaginário integrada frequentemente na própria estrutura ficcional. Estou a lembrar-me, para referir um texto mais directamente conotado com a narrativa de viagem, da obra *Embaixada a Calígula*, em que Agustina diz que viajar é entregar-se "à curiosidade, ao doce pastoreio da sua própria alma pelos campos desconhecidos."^{vii} E, logo a seguir, perante o espaço cultural estrangeiro, tece esta consideração "intempestiva" (como diria Nietzsche) sobre a identidade nacional:



O português é, como nacionalista, descrente; como patriota, cumpridor, mas sem ilusões; como homem é, ao mesmo tempo, fraterno e inimigo - isto faz com que tenha subsistido como povo.^{viii}


Para citar ainda um texto de Agustina, mais recente ("Uma linha imaginária", incluído numa colectânea publicada há menos de um ano, *Contemplação carinhosa da angústia*, e apresentado em Palermo, Itália, num Convénio sobre "Fronteiras culturais da Europa"), repare-se como Agustina, reflectindo sobre um possível conceito actual de cultura europeia, vem ao encontro dos principais temas de Estudos Culturais susceptíveis de se relacionarem com estudos de imagologia :

Pode escolher-se uma cultura? É preciso primeiro escolher uma ética. Na ética, que não exclui a estética, a nossa personalidade está centralizada. Os nossos hábitos, que dependem duma herança e da consciência dessa herança, determinam a escolha duma cultura.[...] A cultura não é só a emancipação do homem face à natureza; é sobretudo uma escolha que começa e termina no homem.^{ix}

3. Conclusão

Permitam-me, para concluir sem grandes piruetas teóricas e mais em forma de testemunho pessoal, que retome Agustina e, mais propriamente, aquilo que eu próprio escrevi a propósito de Literatura Comparada, num ensaio sobre o conjunto da sua obra intitulado *Agustina Bessa Luís - O Imaginário Total* :

Considero que a Literatura Comparada, transpondo a sistematização teórica para o vasto plano da história das ideias e, genericamente falando, da história



da cultura universal, é o domínio de maior liberdade e de maior variedade criadora na abordagem da obra literária.^x

Repensando aquilo que então afirmei, há quase vinte anos, constato que, inclusivamente no campo de investigação específico da imagologia agora relacionada com os Estudos Culturais, a Literatura Comparada é, mais do que nunca, uma disciplina actual. No entanto, acrescento que, também mais do que nunca, a Literatura Comparada terá de encontrar as suas fronteiras exactas para sobreviver como disciplina autónoma, vocacionada essencialmente para a relação entre estética e cultura - mas partindo *sempre* da estética. Toda a disciplina de estudos literários tem limites teórico-metodológicos, por mais interdisciplinar que ela seja, ou então dissolve-se numa espécie de *melting pot* sócio-cultural. Os limites essenciais da Literatura Comparada continuam, apesar de toda as mudanças circunstanciais, a parecer-me bem claros, para lá de modas passageiras : são aqueles que se baseiam nos velhos princípios especificamente comparativistas do estudo da "part d'étranger" (como dizia Paul Van Thiegem) num texto, numa literatura, numa cultura^{xi}. E, por outro lado, são aqueles que têm em conta o facto de a metodologia adoptada para as culturas de certos países não poder ser a mesma que a adoptada para as de outros e, ainda menos, para as de outros continentes. Devendo notar-se, a propósito, que numa abordagem multiculturalista arbitrária (hoje muito em voga, sobretudo nos Estados Unidos) que leva à etnização das relações culturais, o conceito de "cultura" funciona cada vez mais como um eufemismo do conceito de "raça"^{xii}.

Quanto à possível, fecunda e actualíssima relação entre imagologia e Estudos Culturais, termino citando o final dum excelente estudo de Jean-Marc Moura, "L'imagologie littéraire : tendances actuelles", inserido na recente colectânea de estudos que nos fazem repensar a Literatura Comparada intitulada *Perspectives comparatistes* :

L'histoire des illusions littéraires sur l'étranger, qu'elle emprunte les voies anglo-saxonnes des "Cultural Studies" ou de la critique postcoloniale, qu'elle rejoigne la mythocritique ou les études de réception ou bien encore qu'elle revienne



sur la théorie, fondatrice, de l'espace littéraire est plus que jamais d'actualité pour le comparatiste^{xiii}

Afinal, repensar a Literatura Comparada, no campo específico da imagologia como noutros, é (para voltarmos à questão inicial das tentações) repensar as suas cíclicas tentações teórico-metodológicas por uma ilimitada abertura interculturalista e interdisciplinar - como dizia Fernando Pessoa sobre o mito, um "nada que é tudo"...



NOTAS

- ⁱ George Steiner, "Lire en frontalier", in *Passions impunies [No Passion Spent (Essays 1978-1996)]*, London, Faber and Faber, 1996], 2ª ed., Paris, Gallimard, "Folio", 2001, p. 119.
- ⁱⁱ Lawrence Grossberg et al, *Cultural Studies*, 1992, p. 4 Apud Maria Irene Ramalho/António Sousa Ribeiro, "Dos estudos literários aos estudos culturais?", in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 52/53, Coimbra, Novembro 1998/Fevereiro 1999, p. 69.
- ⁱⁱⁱ Cf. Álvaro Manuel Machado, *Les romantismes au Portugal.- Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, F. Calouste Gulbenkian, 1986; *Do Romantismo aos romantismos em Portugal*. Ensaio de tipologia comparativista, Lisboa, Presença, 1996; c/ Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2ª ed., rev. e aumentada, Lisboa, Presença, 2001., pp. 48-66.
- ^{iv} Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, pp. 336-367.
- ^v Cf. Álvaro Manuel Machado, "A imagem da Inglaterra no Portugal finissecular da Geração de 70", in *Do Romntismo aos romantismos em Portugal*, ed. cit., pp. 45-51.
- ^{vi} Cf a propósito : "Mitologia do Norte e mitologia do Sul n'Os Maias de Eça de Queirós", in id., pp. 89-95.
- ^{vii} Agustina Bessa-Luís, *Embaixada a Calígula*, Lisboa, Bertrand, 1961, p. 9.
- ^{viii} Id., p. 11.
- ^{ix} Agustina Bessa-Luís, "Uma linha imaginária", in *Contemplanção carinhosa da angústia*", Lisboa, Guimarães Ed., 2000, p. 59.
- ^x Álvaro Manuel Machado, *Agustina Bessa Luís - O Imaginário Total*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1983, pp. 147-148.
- ^{xi} Cf., a propósito :Álvaro Manuel Machado/Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2ª ed., rev. e aum., Lisboa, Ed. Presença, 2001, pp. 15-66.
- ^{xii} Cf. a propósito: Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, 2ª ed., Paris, Ed. La Découverte, 2001.
- ^{xiii} Jean-Marc Moura, "L'imagologie littéraire : tendances actuelles", in *Perspectives comparatistes. Études réunies par Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 191.